
Japan Kunst
Oskar Münsterberg

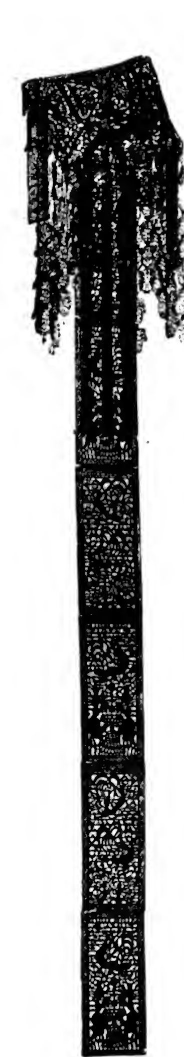








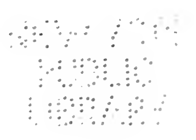
Buddha, Kolossalmonument aus Bronze. Zu Kamakura. 1252


Tempelfahne, Nara.
7. Jahrhundert.

Oskar Münsterberg

Japans Kunst

Mit 161 Textabbildungen
und 8 Tafeln in Farbendruck



Verlag von George Westermann in Braunschweig
1908



Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist im wesentlichen ein kurzer Abriß aus meinem dreibändigen Werke: „Japanische Kunstgeschichte“. Während ich dort die Kapitel nach den einzelnen Techniken geordnet und innerhalb einer jeden die historische Entwicklung gezeigt habe, versuche ich hier in zusammenfassender Darstellung einzelne Epochen zu schildern. Der begrenzte Umfang gestattet nur mit flüchtigen Strichen die verschiedenen Stile zu skizzieren.

Dem Forscher wird meine vorliegende Arbeit nichts Neues bringen, dagegen hoffe ich, weiten Kreisen, die von der japanischen Kunst nur das zierliche Gewerbe der letzten Jahrhunderte kennen, oder die überhaupt noch keinen sicheren Standpunkt gegenüber der japanischen Art erlangt haben, eine Anregung zu weiteren Studien zu geben. Aus diesem Grunde habe ich allen gelehrten Ballast von Namen und Zahlen sowie jedes Eingehen auf die einzelnen Künstler und Schulen nach Möglichkeit vermieden.

Die Abbildungen sind ebenfalls meiner „Japanischen Kunstgeschichte“ unter wesentlicher Kürzung der Unterschriften entnommen.

Berlin, Mai 1908.

Oskar Münsterberg.



Inhalts-Übersicht



Einführung — Historische Übersicht der fremden Kultureinflüsse in Ostasien.

Die heutigen Bewohner des japanischen Inselreiches lassen in ihrer Rasse, Sprache, Religion und Sitte einen Ursprung aus drei verschiedenen Quellen erkennen. Die zahlreich gefundenen Waffen, Hausgeräte und Totenbeigaben aus vergangenen Zeiten bestätigen, daß tatsächlich drei verschiedene Völker, jedes mit einer eigenen Kultur, die japanischen Gestade nacheinander betraten und im Laufe von Jahrhunderten eine neue Rasse, Kultur und Kunst, die heutige japanische, gebildet haben.

Ein kaukasoides Volk, mit Steinwaffen ausgerüstet, beherrschte in früher vorgeschichtlicher Zeit die Inselgruppen, bis viele Jahrhunderte später auf der südwestlichen Insel ein malaiischer Stamm mit Bronzewaffen landete und in tausendjährigem Kampfe die Ureinwohner bis in den äußersten Norden zurückdrängte. Noch heute hausen auf der Insel Yezo die letzten unvermischten Reste der Ureinwohner, die Ainos. Auf ihren Streifzügen nach dem Norden trafen die erobernden Einwanderer an der Westküste Japans, Korea am nächsten gelegen, eine friedliche Kolonie chinesisch-koreanischer Abstammung, welche bereits das Eisen kannte und eine höher entwickelte Kultur besaß.

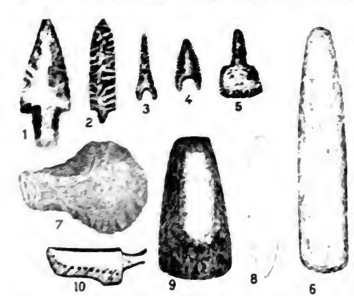
Aus diesen drei Quellen entstand im Beginn der christlichen Zeitrechnung jener mächtige Strom, der, fortgesetzt bereichert durch chinesische Einflüsse, die japanische Kultur schuf.

Etwa im 4. Jahrhundert n. Chr. erlebte China seine erste künstlerische Blütezeit. Der Geist des alten Indien und Griechenland, befruchtet durch die Lehren des Buddhismus, hatte die Grundlage dieser Kunst gebildet. Im friedlichen Austausch gelangte ein reicher Schatz an Kunst und Wissenschaft nach dem Inselreich, und immer neue Kulturwellen folgten aus derselben Quelle. So zeigt die Entwicklung der japanischen Kultur gleichsam ein Abbild der chinesischen.

Bürgerkriege ließen vorübergehend das Interesse für Kunst und Wissenschaft erlahmen; das Volk verarmte, und Anarchie löste die überlieferten Bande. Da landeten in der Mitte des 16. Jahrhunderts europäische Händler christlichen Glaubens und brachten zwar keine nachhaltig wirkenden geistigen Güter, wohl aber technische Fortschritte und



Nr. 1. Vorhistorische Töpfereien aus Muschelhaufen.



Nr. 2. Vorhistorische Steinwaffen.

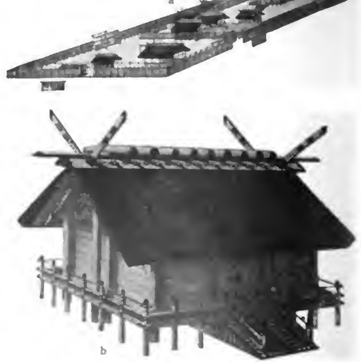
neue künstlerische Anregungen, deren Einfluß infolge der im Anfang des 17. Jahrhunderts erfolgenden Vertreibung der Europäer auf wenige Gebiete begrenzt blieb. Trotz der strengen Abschließung drangen am Ende des 18. Jahrhunderts einzelne Tropfen westländischer Kultur ein, die genügten, die erstarrten Überlieferungen zu erschüttern und einen modernen Naturalismus und Realismus zu erzeugen.

Im wesentlichen blieben die Grundelemente der japanischen Kultur im Banne altchinesischer Tradition, bis vor wenigen Jahrzehnten europäische und amerikanische Kriegsschiffe die hemmenden Schranken niederrissen und freie Entfaltung im Wettbewerbe der Welt auch für Japan durchsetzten.

Vorhistorische Zeit Steinzeit — Beginn vielleicht im 3. Jahrtausend v. Chr.

Ainos Das Inselreich der Japaner war in seiner vollen Ausdehnung einst das Reich der Ainos. Die kleinen, starkknochigen Figuren, mit üppigem, dunklem Vollbart und ebensolchen Haaren, mit geraden, tiefliegenden Augen und breiter Nase, tragen die Kennzeichen einer kaukasoiden Rasse, wie wir sie zum Verwechseln ähnlich im russischen Reiche antreffen. Hat man hieraus bereits die Verwandtschaft dieses Völkerstammes mit Europa vermutet, so haben die zahlreichen Ausgrabungen weitere Beweise dafür erbracht. An mehreren tausend Stellen, in den Muschelhaufen urzeitlicher Fischersiedlungen und unter der Erde an verschütteten Feuerstätten sind neben den in der ganzen steinzeitlichen Welt sich ähnelnden Pfeil- und Lanzenspitzen, Äxten und Schabern aus Stein ungewöhnlich zahlreiche Tonscherben gefunden, die vortreffliche Gefäßformen mit geradem Boden und eine auffallend reiche Ornamentierung mit elegant geschwungenen Linien aufweisen (Abbild. Nr. 1, Fig. 4 bis 11). Die Formen und Verzierungen zeigen bereits eine Höhe der Kunst, wie sie das steinzeitliche Volk nicht selbst erdacht haben kann. Die Buckel und gegliederten Griffe (12 bis 17) lassen sogar Vorbilder aus Metall vermuten, so daß wir hier die Arbeiten eines Volksstammes vor uns haben, der die Bronzetechnik ursprünglich gekannt hat, aber aus Mangel an Material die Metallformen in Ton nachbilden mußte.

Prämykenischer Einfluß Zwischen dem Schwarzen Meer und Japans Küsten sind noch keine Ausgrabungen gemacht, und daher fehlen uns alle Nachweise von Zusammenhängen aus frühester Zeit. Erst am Ägäischen Meere, in den ältesten Schichten von Mykenä und



Nr. 3. Tempel der Sonnengöttin Amaterasu (a) und des Gottes Susanow (b) in Ise.


Nr. 4. Inneres einer Grabkammer, mit geöffnetem Steinsarkophag in der Mitte.

Zypern, finden wir eine ähnliche Spiralen-, Kreis- und Oblonge-Ornamentik. Dort wurde bereits im 3. Jahrtausend v. Chr. Kupfer verwendet. Daß diese Kultur bis nach dem Osten Asiens vorgedrungen ist, beweisen uns auch jene kleinen Brett-Idole (2) mit Augen und Nase, ohne Mund, die als Symbol der Göttin der Natur in damaliger Zeit ähnlich von Mitteleuropa bis Zypern und ebenso bei den Ainos hergestellt wurden.

Um so mehr können wir für diese Arbeiten eine Verbindung über die nordischen Länder Asiens nach dem Mittelmeere annehmen, weil bei den aus dem Südwesten von Japan später vordringenden malaiischen Völkern diese steinzeitlichen Spiralenornamente und Idole völlig unbekannt sind.


Nr. 5. Tonfiguren mit Panzer und Halskette.

Hieraus ergibt sich, daß etwa im 3. Jahrtausend v. Chr. ein kaukasoider Völkerstamm nach dem Osten Asiens wanderte, die wüsten Steppen Sibiriens durchquerte und sich erst an den fruchtbaren Küsten und Inseln des asiatischen Meeres ansiedelte. Möglich ist auch, daß die asiatischen Zwischenländer damals bevölkert waren, und daß erst nachdrängende Völkerstämme einer höheren mongolischen Kultur, die heutigen Chinesen, die alten Bewohner zersprengten und sie teils westlich in die Länder des heutigen russischen Reiches, teils über das Festland des Ostens hinaus auf die Inseln Japans drängten, um sich selbst in den fruchtbaren Ebenen Nordchinas niederzulassen. Letztere Annahme wird dadurch bestärkt, daß nach chinesischen Quellen bereits im 2. Jahrtausend v. Chr. eine künstlerisch hochstehende Bronzekultur bestand, die in ihrer Dekorierung und Formensprache den gleichzeitigen Gefäßen und Waffen aus der Blütezeit Mykenäs entspricht, während die prämykenischen Ornamente und Sitten nicht mehr erkennbar sind. Ein Tauschverkehr zwischen den neuen Ansiedlern und den geflohenen Ureinwohnern läßt sich nicht nachweisen, vielmehr zeigen die Ainos-Funde noch aus viel späterer Zeit die Unkenntnis der Bronze und die ausschließliche Bekanntschaft mit steinzeitlichen Formen.



Nr. 6. Köpfe von Tonfiguren mit Metallhelmen.

Halbhistorische Zeit

Bronze-Eisenzeit — 6. Jahrhundert v. Chr.

Bronzezeit

Um die Mitte des 1. Jahrtausends v. Chr. landeten an der Südwestküste des japanischen Reiches Malaienhaufen, die eine von der der Ainos völlig abweichende Kunst brachten. Mit ihren Panzern und Bronzewaffen waren sie den Urvölkern der Steinzeit, die sie immer mehr nach dem Norden drängten, überlegen.

An Stelle der bisher allein üblichen Hütten und Erdjurten wurden strohbedeckte Holzhäuser in Pfahlbau (Abbild. Nr. 3) ausgeführt, wie sie noch heute in der Heimat der Einwanderer, im Malaiischen Archipel, üblich sind.

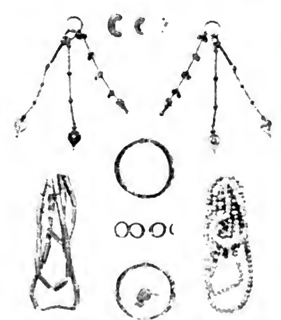
In der ersten Zeit der Eroberung wurden die Leichen in der Erde verscharrt. Neben den Kriegern lagen die zweischneidigen kurzen Schwerter und die Lanzen (Abbild. Nr. 7) aus Bronze. Später wurden gewaltige Erdhügel über den Leichen der Kaiser und Fürsten errichtet, die in Steinkammern, oft in Särgen aus mächtigen Steinblöcken gehauen (Abbild. Nr. 4), mit reichen Beigaben bestattet wurden. Als Ersatz für die früher geopferten Frauen, Diener und Tiere wurden Tonfiguren beigegeben (Abbild. Nr. 5), an denen wir Helm und Panzer, Schmuck und Zierat, Waffen und Pferdegeschirre kennen lernen.

a b

Nr. 7. Bronzewaffen. Lanze, 2schneidig (a). Schwert, 2schneidig (b).

Zyprischer Einfluß

Die aus Metall geschmiedeten Helme (Abbild. Nr. 6) mit ihren horizontal laufenden Streifen, die großen Bogen und die lanzettförmigen, zweischneidigen kurzen Schwerter, an denen die Handgriffe lappenförmig herüberfaßten (Abbild. Nr. 7), zeigen weder im Malaiischen Archipel noch in Indien oder Ägypten, sondern erst am Ägäischen Meere, in Kreta und Zypern, ähnliche Formen und Ausführungen. Von dort dürften auch die Schmucksachen (Abbild. Nr. 8) stammen, im besonderen die Glasperlen und Goldarbeiten, da deren Fabrikation im Süden und Osten Asiens nicht nachweisbar ist. Am deutlichsten wird die Verbindung mit den Völkern des Mittelmeeres bewiesen durch die eigenartigen Töpfereien für Kultzwecke mit hohem Fuß, vielfachen Halsansätzen (Abbild. Nr. 9) und aufgesetzten kleinen Tier- und Menschenfiguren (Abbild. Nr. 10). Diese Form findet sich auf Zypern zwischen dem 8. und 5. Jahrhundert vor, und wir können wohl annehmen, daß um diese Zeit, sei es durch ägäische Kolonisten oder durch kolonisierte Malaien, die Kultur und Technik auf die japanischen Inseln verpflanzt worden ist. Vielleicht wurde auch der erobernde Malaienhaufe von einem Zyprer geführt, dessen fremdländische Abkunft und geistige Überlegenheit sich in der späteren Verehrung als Gottes Sohn aussprach!



Nr. 8. Amulette aus Stein, Ohrringe, Arm- und Fingerringe aus Gold. Halsketten aus Glasstücken.

Neben der völligen Beherrschung der Steinbearbeitung ist auch die Kenntnis des Bronzegusses und vor allem die plastische Gestaltung von Tieren und Menschen in Ton für diese Zeit charakteristisch. Noch fehlt jedes Schriftzeichen und jede Tier- und Menschendarstellung in der Fläche. Mit Aus-

nahme der gewaltigen Gräber wird nur das praktisch Notwendige erzeugt: noch fehlt die Freude an künstlerischer Ausschmückung.

Die Ornamentik bewegt sich in den einfachsten geometrischen Mustern, die aus Punkt, Kreis und geraden Linien gebildet, in den weichen Ton und in das dünne Kupfer- oder Goldblech eingeritzt sind. Ein bedeutender Rückschritt ist gegenüber der Spiralen- und Kurvenornamentik der Steinzeit zu erkennen, während die Formen der Gefäße abwechslungsreicher gestaltet sind. Das Vorkommen der Metalle, gewisser Steinsorten und Glasperlen ist nur durch einen regelmäßigen Tauschhandel mit fernen Völkern erklärbar.



Nr. 9.
Tongefäße für Kultuszwecke.

Chinesischer Einfluß

Auf ihren Eroberungszügen gegen die zurückweichenden Ainos trafen die Malaien eine friedliche Kolonie koreanisch-chinesischer Zivilisation auf Idzumo, dem Korea am nächsten gelegenen Teile der Hauptinsel Japans. Die Anwohner Nordchinas hatten damals bereits die Verbindung mit dem westasiatischen Kulturkreise längst verloren und die überkommenen Sitten und Techniken unter Anpassung an die Verhältnisse ihrer neuen Ansiedlung selbständig umgeformt.

Die Bauart zeigte ihren Ursprung aus dem Innern des Landes gegenüber dem am Wasser entstandenen malaiischen Pfahlbau, indem erst auf einem breiten steinernen Unterbau der Holzbau sich erhob. Der Ursprung des chinesischen Hauses aus dem Zelt der Nomaden erhielt sich in der Sitte, nur einen Raum unter einem Dache zu haben. Der Säulenbau auf steinernem Fundament und das mit Schindeln gedeckte Dach stammten aus der alten Welt am Mittelländischen Meere. Wann die Japaner zuerst importierte Dachziegel verwendet haben, ist nicht festgestellt.

Frühe Eisenzeit

In Korea wurde so viel Eisen gefunden, daß es die Bronze allmählich zu ersetzen begann. In China war das Eisen etwa 500 Jahre v. Chr. bekannt geworden, aber um 100 v. Chr. noch so selten, daß die Regierung daran denken konnte, ein Eisenmonopol einzuführen. Die Sage, daß ein Held Japans eine achtköpfige Schlange mit Sake berauschte und nach ihrer Tötung im Schwanze das heilige eiserne Schwert fand, ist wohl eine symbolische Darstellung der Überrumpelung der festländischen Kolonisten in Idzumo auf Japan und des Kennenlernens von Eisen.

Wahrscheinlich wurde erst über Korea die westasiatische Sitte der Toten-Steinkammern mit den gewaltigen Grabhügeln übernommen, denn die alten Bronzeschwerter werden meist im freien Felde in geringer Tiefe gefunden, während in den Grabkammern und Steinsärgen nur eiserne einschneidige Schwerter vorkommen (Abbild. Nr. 11). Der Schwertgriff wird nicht mehr durch überhängende Lappen mit der Klinge verbunden, sondern eine lange Zunge der Klinge greift in den mit Gold oder Bronze beschlagenen Holzgriff ein. Aus dem kurzen, zweischneidigen griechischen Stechschwert ist ein einschneidiges langes Hiebschwert geworden, und



Nr. 11. Schwerter, einschneidige Klinge, Griffe aus Holz, mit vergoldetem Kupferblech, Stichblatt aus vergold. Kupfer, mit Öffnungen.



Nr. 10. Tongefäß für Kultuszwecke, mit aufgesetzten Figuren.

aus dem gefütterten Baumwoll- oder Lederpanzer eine eiserne Rüstung mit Helm. Damit beim Gegenhiebe die Klinge des Feindes nicht die Hand zerschmettere, wird ein breites eiförmiges Stichblatt zum Schutze der Faust verwendet (Abbild. Nr. 11).

Unter chinesischem Einfluß nimmt der Helm eine reichere Form an. An Stelle der horizontalen, auf der Lederkappe befestigten Bronzestreifen werden vertikale Blechstreifen zusammengefügt und durch querlaufende Bänder verbunden. Auch kommen hier und dort Gravierungen und Durchbrechungen der Metallflächen vor (Abbild. Nr. 12). Da Bronze selten geworden war, so wurden nur noch kleine zierliche Dinge, wie Schellen (Abbild. Nr. 13) für Armbänder und Klingelpaß oder Glöckchen als Schmuck der Pferde angefertigt. Bronzeplättchen zum Zierat der Rüstung und Waffen wurden häufig vergoldet und ornamentiert. Infolge der Einführung des Eisens war Bronze ein Luxusartikel geworden, der nur zur künstlerischen Verzierung Verwendung fand.

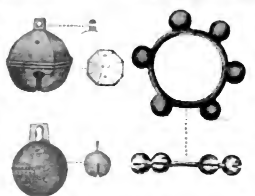


Nr. 12. Helm aus Metall, mit Gravierungen von Tieren.

Es ist möglich, daß erst unter diesem chinesisch-koreanischen Einfluß auch die früher erwähnten Menschen- und Tierfiguren aus Ton (Abbild. Nr. 5, 6) geschaffen wurden. Erst wenn in Korea und China, wie jetzt in Japan, mit wissenschaftlicher Gründlichkeit allerorten Ausgrabungen gemacht sein werden, wird man feststellen können, ob die gleichen Formen auch dort üblich waren. Allerdings ist es fraglich, ob die Ausbeute eine ebenso reichhaltige sein wird. In China haben wiederholt blutige Eroberer- und Bruderkriege die Länder vollständig verwüstet, während in Japan niemals ein feindlicher Fuß als Eroberer das Innere des Landes betreten hat. Als einmal innerhalb 2000 Jahren ein Volk, die Mongolen, feindliche Landungen versuchte, waren ihm Erfolge versagt. So sehen wir zum Beginn der christlichen Zeitrechnung die eingeführten Sitten und Techniken der Stein-, Bronze- und Eisenzeit sich vermengen. Der politische Ausbau des Reiches auf militärischer Grundlage wurde durchgeführt und der fruchtbare Boden geschaffen, auf dem der Samen hoher chinesischer Kultur aufgehen und herrliche Früchte tragen konnte.

Blüte der Kaisermacht
Frühes Mittelalter — 6. bis 9. Jahrh. n. Chr.

Als chinesische Wissenschaften und Techniken, Staatseinrichtungen und Gesetze allmählich aufgenommen waren und schließlich die Kenntnis der Schriftzeichen im Anfang des 5. Jahrhunderts hinzukam, begann für das japanische Volk eine Zeit hoher Kultur. Die Macht war in den Händen des Kaisers konzentriert, und die fremden kulturellen und wirtschaftlichen Einflüsse dienten zur Stärkung seiner Herrschaft. Am prunkvollen Hofe wurde ein geistiger und künstlerischer Mittelpunkt geschaffen, während das Volk in primitiver Schlichtheit verharrte.



Nr. 13. Armband mit Schellen.

Das 6. Jahrhundert brachte eine weitere mächtige Anregung durch die Einführung des Buddhismus. Zahlreiche Verehrungsstätten wurden errichtet, und die sie umgebenden Klöster wurden Sitze fortschreitender Kultur, nachdem die neue Religion zur Staatsreligion erhoben war.

Bauten Neben den einfachen schilf- und strohgedeckten Holzhäuschen und Hütten der Edlen und Bauern entstanden massige Bauten, deren mit Ziegeln gedeckte Dächer die Bedeutung des geweihten Ortes erkennen ließen. Blieben auch die alten Stile, der steinerne Unterbau und der Pfahlbau mit dem tief niedergehenden Dache erhalten, so wurden doch die Konstruktionen reicher ausgeführt, die Dächer mehr ausladend gestaltet und schließlich die chinesische geschwungene Linie des Zeltdaches eingeführt. Die Heiligkeit des Ortes wurde durch turmartige Pagoden besonders hervorgehoben.

Skulpturen Während der alte Shinto-Glaube in den Ahnenkultus und in der Verehrung natürlicher Kräfte bestand, wurde jetzt das heilige Bild zum Mittelpunkt der Anbetung. Buddhistische Gestalten, als Verkörperungen der verschiedenen Tugenden, wurden sowohl in Metall gegossen (Abbild. Nr. 14) wie in Holz geschnitzt. Es steht nicht fest, ob von eingewanderten koreanischen Priestern oder von Japanern die ältesten Figuren hergestellt sind. Jedenfalls können wir an ihnen den frühen buddhistischen Stil erkennen, wie er im Norden Indiens, aus griechischen Statuen entstanden, und in Turkestan und China zu hoher Blüte vervollkommnet war. Leider sind uns ebenso alte Figuren aus China nicht bekannt. Wie uns viele griechische Kunstwerke durch römische Kopien erhalten sind, so auch können wir aus den japanischen Arbeiten einen Rückschluß auf die chinesischen Originalwerke machen. Die Stellung der Figuren, der Faltenwurf, der Blattkranz am Sockel zeigen deutlich den griechischen Einfluß, und noch mehr die völlig griechischen Rankenmuster an einem Reliquienbehälter (Abbild. Nr. 15). Die gemalten Figuren könnten fast ebensogut der römischen Zeit oder der italienischen Renaissance angehören.


Nr. 14. Kwannon-Statuette aus Gold- und Kupferlegierung. Im kaiserlichen Hausschatz. 6. od. 7. Jahrhundert.

Während die griechische Kunst die natürlichen Verhältnisse des Körpers beibehalten hat, ist bereits im 5. Jahrhundert n. Chr. in China eine Dekadenzzeit angebrochen, deren überschlanke Gestalten wir im Nachklang auch in Japan (Abbild. Nr. 17) finden.

Neben den Buddha-Darstellungen wurden phantastische Figuren (Abb. Nr. 16) geschnitzt, deren unjapanische Rüstungen und maskenartig verzerrte Züge ihre Vorbilder in den in den letzten Jahren ausgegrabenen Schätzen Turkestans erkennen lassen. Entsprechend dem konservativen Sinne der Japaner wurden für gewisse Darstellungen, die einmal geschaffenen Formen stets beibehalten, und so blieb dieser griechisch-turkestanische Stil für buddhistische Gestalten auch für die Zukunft vorbildlich (Abbild. Nr. 19).

Daneben entwickelte sich eine lokale Kunst, die zwar bis zur modernen Zeit fast nie politische Persönlichkeiten, nicht den Kaiser oder den General, wohl aber den Priester, den Prediger der Lehre, darstellte. In dem Bestreben, Porträte zu geben, wurden die Proportionen des Körpers der Natur entlehnt und dem Gesichtsausdruck ein mehr realistischer Zug verliehen. Zuerst blieb der griechische Stil einer monumentalen einfachen Erfassung des lehrenden oder sinnenden Menschen beibehalten (Abbild. Nr. 18), aber allmählich wurde die zufällige Form im Gesicht und beim Faltenwurf stärker betont, und ein gewisser Übergang zur naturalistischen Wiedergabe begann etwa im 8. Jahrhundert (Abbild. Nr. 23). Wir sehen hier die Vorbereitung jener völlig realistischen Kamakura-Schule, die aus der monumentalen Statue eine zierliche Statuette schuf. Das klassische Vorbild griechischer Statuen bleibt in den Grundregeln

erhalten, aber die Form der Kleider und die Stellung der Hände ist dem beginnenden japanischen Nationalgefühl entsprechend ausgeführt (vgl. S. 21).

Völlig ungriechisch, aber auch unjapanisch erscheinen uns lebendig erfaßte Figuren (Abbild. Nr. 20), deren nackte Körper in der späteren Entwicklung der japanischen Kunst keine Wiederholung finden. Schon im 8. Jahrhundert wurde in Nara eine sitzende, 16 Meter hohe Kolossalstatue Buddhas geschaffen, die aus lauter kleinen, in verlorener Form aneinandergegossenen Teilen hergestellt wurde. Neben dem Bronzeguß wurde in Holz geschnitzt und in Tonmasse geformt (Abbild. Nr. 23).



Nr. 15. Teil eines Reliquienbehälters, mit Bodhisatvas, farbig gemalt auf Holz.

Die spätere Zeit zeigt raffiniertere und kostbarere Ausführungen, aber die klassische Größe der alten Skulpturen ist niemals wieder erreicht, und technische Verbesserungen sind nicht ersonnen. Die japanische Bildhauerkunst zeigt in ihren Anfängen unter fremdem Einfluß sofort eine so hohe Vollendung, daß die späteren Werke nur als schwächere Nachahmungen erscheinen.



Nr. 16. Vyakara, Himmelsgeneral. Tonfigur, Nara. Anfang 8. Jahrhundert.

Malerei

Auch die chinesische Malerei fand Eingang in Japan. In Nara sind Freskomalereien aus dem 7. Jahrhundert erhalten, die in der linearen Ausführung mit ausgefüllten Farbflächen den turkestanischen Freskomalereien sehr ähneln. Die griechischen Vorbilder sind an Kostüm und Darstellung noch deutlich erkennbar. Ganz besonderer Wert ist auf eine uns heute zum Teil unverständliche, symbolische Fingerstellung gelegt. Leider sind die wenigen erhaltenen Reste so undeutlich oder in späteren Zeiten so schlecht restauriert, daß wir uns von der vollen Farbwirkung nicht mehr eine rechte Vorstellung machen können. Die häufigen Erdbeben haben die Weiterentwicklung der Architektur im Sinne des Steinbaues verhindert, so daß die Freskomalerei keine Gelegenheit zur Anwendung fand.

Interessant, aber an Qualität mit der gleichzeitigen chinesischen Malerei nicht vergleichbar, ist das älteste in Japan erhaltene



Nr. 17. Kwannon, Göttin der Barmherzigkeit, Holzfigur, Nara. Angeblich 6. Jahrhundert.



Nr. 18. Asanga, indischer Priester, Holzskulptur. Ende 8. Jahrhundert.

Bild (Abbild. Nr. 21), das nachträglich als Porträt des Prinzen Shotoku benannt wurde, aber der Tracht nach erst aus dem Ende des 7. Jahrhunderts stammt. Die geschlossene Form der Figuren entspricht nicht der der buddhistischen Malweise, sondern erinnert an ältere Steinreliefs, bei denen die Kontur der Menschen in Silhouette, ohne Betonung der Hände und Füße dargestellt wurde. Jede Figur ist in sich ein geschlossener Rhythmus von Linien.

Sei es, daß das vergängliche Material der Seide nicht gestattete, alte Bilder zu erhalten, sei es, daß die Kunst, in die zweidimensionale Fläche das Bild der Natur zu bannen, den japanischen Priester-Künstlern ein zu schwieriges Problem war, jedenfalls sind uns aus der frühen Zeit keine Malereien erhalten, die den Skulpturen ebenbürtig an die Seite gestellt werden könnten. Zwar wird von einer gefeierten Kanaoko-Schule berichtet, aber nur späte Kopien sind vorhanden, und diese zeigen meist eine buddhistische Malerei, die dem Stile der Turkestan-fresken entspricht.



Nr. 19. Buddhistisches Flugblatt.

Metalle Die völlige Beherrschung des Metallgusses hat auch die künstlerische Ausgestaltung vieler Schmuck- und Gebrauchsgegenstände in den Tempeln gestattet. So finden wir Reliefplatten, die bereits alle Techniken des Hoch-, Tief- und Mittelreliefs sowie durchbrochene Muster in technisch vollendeter Form zeigen (Abbild. Nr. 22). Der Schwung der Gewänder, die zierliche Handhaltung, die hingestreuten Ornamente lassen Malereien, die viel besser ausgeführt waren als das oben erwähnte Gemälde, als Vorbilder vermuten.

Und noch schwieriger ist der Guß in verlorener Form von einer gongförmigen Glocke, die von Drachen gehalten und von einem liegenden Löwen gestützt wird (Abbild. Nr. 26). Eine andere Technik der Metallbearbeitung zeigen die durchbrochenen Behänge einer Tempelfahne (Abbild. auf Titel). Bei diesen Metallarbeiten können wir nicht von einer Entwicklung der Kunst sprechen, sondern eine vollendete, hohe Kunst ist nach Japan übertragen, in meisterhafter Weise nachempfunden und den neuen Verhältnissen angepaßt.



Nr. 20. Rhakan, den Tod Buddhas beklagend, aus Ton, mit weißem Kalküberzug. Nara. 8. Jahrhundert.

Das japanische Reich war in den Welthandel der damaligen Zeit hineingezogen, und in viel höherem Maße, als wir bisher geahnt haben, scheinen Beziehungen zwischen Persien, Turkestan, China und Japan bestanden zu haben. Nicht bloß die Formen und Vorlagen sind von Land zu Land übertragen, sondern die Gegenstände selbst sind gewandert. Die Wasserkanne (Abbild. Nr. 25) mit eingelegten Steinen und dem gravierten, geflügelten Pferde, das niemals später in Japan vorkommt, sowie der Spiegel



Nr. 21. Prinz Shotoku mit zwei Söhnen.
Ende 7. Jahrhundert.

mit der persischen Rosette und Emaileinlagen (Abbild. Nr. 28), deren Technik wieder verloren ging, lassen die Einführung des fertigen Gegenstandes aus dem persischen Sassanidenreiche vermuten.

Desgleichen dürfte das herrliche Silbergefäß (Abbild. Nr. 24), dessen Gravierungen Jäger zu Pferde und verfolgtes Wild in lebendiger Charakteristik darstellen, nicht in Japan verziert sein. Jedenfalls fehlen Arbeiten in gleicher Vollendung aus einer etwas späteren Zeit. Das Modell des Reiters zu Pferde mit dem in Japan unbekannten kleinen Reiterbogen und die lebendige Darstellung der galoppierenden Pferde erinnern an Steinreliefs aus China. Die naive Zwischenstellung von einzelnen Pflanzen, Stauden und stilisierten Hügelskizzen zur Andeutung des Terrains ähneln ebenfalls altchinesischen Vorlagen. Dieser Stil bleibt für die spätere japanische Kunstentwicklung insofern von Bedeutung, als besonders der Metall- und der Lackkünstler diese primitive Andeutung im oblatenartigen Nebeneinander gern anwendet.



Nr. 22. Seitenteil einer Laterne, Bronze. 8. Jahrhundert.

Lacke Von einem chinesischen Bilde aus dem 4. Jahrhundert n. Chr. im British Museum wissen wir, daß schon damals Lackmalereien in China üblich waren. Dem chinesischen Vorbilde dürfte auch ein bunter Papagei zwischen Blumen (Abbild. Nr. 27) nachgeschaffen sein. Mit dem Aufkommen der nationalen japanischen Kunst verschwindet eine derartige Auffassung vollkommen.

Stoffe Am allerstärksten können wir den Einfluß des asiatischen Festlandes an den Stoffresten erkennen, die in den Tempeln zahlreich erhalten sind (Taf. I). Da finden wir in kreisförmiger Umrahmung mit stilisierten Weintrauben den Reiter zu Pferde, wie er den kurzen Bogen auf einen heranspringenden Löwen anlegt (4): ein Bild, das für die persische Kunst der Sassaniden charakteristisch ist. Der Löwe und ebenso die Weintraube sind in Japan unbekannt. Die Doppelseitigkeit (1, 3, 6) der Bilder ist typisch für westasiatische Kunst. Auch die reichen Pflanzen- (14), Kreis- (12) und Zacken- (10, 11) Ornamente, wie die geometrischen Muster (Abbild. Nr. 29), sind so wenig japanisch, daß sie in späteren Zeiten vollständig umgeformt oder als älteste Tradition nur für feierliche Veranlassungen nachgeahmt wurden.



Nr. 23. Dosen-Rishi, Priester zur Zeit des Kaisers Nimmio, (834 bis 850), Porträtstatue aus Tonmasse, Nara. Mitte 9. Jahrhundert.

Schwertbeschläge

Um diese Zeit wurde der Grund gelegt zu jener Verzierungstechnik der Schwertbeschläge (Abbild. Nr. 31) und Stichblätter (Abbild. Nr. 30), welche in späteren Jahrhunderten den Weltruf japanischer Metall-Ziselierungen begründete.

So sehen wir in der Zeit der politischen Machtfülle der Kaiser das japanische Inselreich hineingezogen in die große Kultur und Kunst der damaligen asiatischen Welt. In kurzer Zeit hat das japanische Volk die hochstehende Kultur des benachbarten Festlandes in allen wesentlichen Zügen erfaßt und sich zu eigen gemacht. Unter den machtvollen Herrschern entstand eine Blüte der Plastik, des Bronzegusses und der Weberei, die in späteren Zeiten nicht mehr übertroffen werden konnte. Was auf dem Festlande durch Wüstensand oder blutige Kriege verloren ist, hat ein gütiges Geschick auf den meerumspülten Inseln erhalten. Die frühgriechische Malerei, deren Ausklang wir nur von gewerblichen Vasenbildern kennen, ist hier in etwas umgestalteter Form erhalten.

Nr. 24. Hohlgefäß aus Silber, mit Rankenborte und Jagdszenen. Datiert 766.

Charakteristisch für alle Werke dieser Zeit ist, daß der eigenartige, rein japanische Stil der unsymmetrischen Rhythmik, den wir später kennen lernen werden, noch völlig unbekannt ist. Die Muster überziehen die volle Fläche spinnenwebartig. Fremdartige Vorbilder, wie die Kriegergestalten mit festländischer Bewaffnung oder die Löwenjagd, unter Benutzung des in Japan unbekannten kleinen Reiterbogens, werden kopiert, und nur vereinzelt die Darstellung nationalen Lebens versucht.



Nr. 25. Wasserkanne mit geflügeltem Pferd, in Gold eingelegt; Drachenkopfdeckel mit Augen aus blauen Steinen. Vielleicht persische Arbeit.

Die Kunst ist noch beschränkt auf den Gebrauch durch die Priester und die Großen des Hofes, die zugleich die Verfertiger der Kunstwerke waren. Kirche und Kaiserhof waren nach chinesischem Vorbilde organisiert und hatten mit den Sitten zugleich die künstlerischen Vorlagen empfangen, die für gewisse, besonders kirchliche Darstellungen die Grundelemente bis zum heutigen Tage geblieben sind.

Es ist eine üppige, importierte Hof- und Tempelkunst, der jene nationalen Kunstprodukte fehlen, die, aus der Volksseele geboren, den Ausdruck der hohen sittlichen Ideale des eigenen Volkes darstellen. Es fehlt vor allem eine nationale Literatur und ihre künstlerische Illustration durch die Malerei. Erst im Mittelalter verherrlicht die Kunst auch die Taten der Ritter.



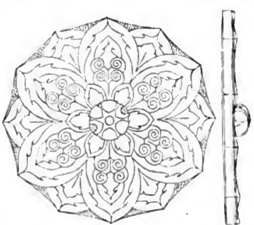
Nr. 26. Gongförmige Glocke. Nara. 8. Jahrhundert.

Fujiwara- und Kamakura-Zeit Mittelalter — 10. bis 13. Jahrh.

Der kaiserliche Hof hatte durch die Einführung des Buddhismus seine zentrale Gewalt gestärkt, aber auf die Dauer konnte er gegen die streitbaren Mönche und gegen die Großen des Reiches, die, umgeben von einer tapferen Soldateska, sich gegenseitig bekämpften, nicht bestehen. Die mächtigen Geschlechter der Fujiwara und Minamoto erlangten abwechselnd die Oberhand und begründeten jene dualistische Regierungsform, welche bis zur modernen Zeit bestehen blieb. Unter Wahrung der repräsentativen Rechte des Kaisers wurden die Staatsgeschäfte tatsächlich von dem Reichsverweser, dem Shogun, geführt.

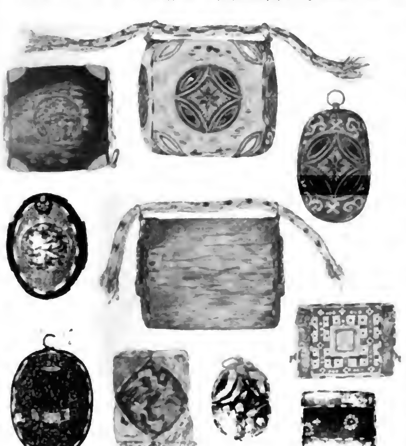


Nr. 27. Papagei und Blumen. Grüne, rote und blaue Malerei auf schwarzem Lackgrunde. Vielleicht 8. Jahrhundert.



Nr. 28. Rückseite und Seitenansicht eines Bronzespiegels mit aufgelegten Golddrähten, deren Zellen mit Farbstoff, angeblich Zellenschmelz, ausgefüllt sind, persische oder chinesische Arbeit, Nara. 8. Jahrhundert.

Mit der zunehmenden Macht der Ritter hörte die Zentralisation der Kultur am Kaiserhofe und in den Klöstern auf, und es entstanden neben ihnen glänzende Kunststätten in den Residenzen verschiedener Fürsten. Die kriegerischen Wirren förderten das nationale Selbstbewußtsein. Literatur und Kunst schilderte die Erlebnisse der japanischen Helden. Die Bilder wurden gleichsam Illustrationen zu den damals in Mode kommenden Tagebüchern und Romanen.



Nr. 29. Schutzbeutel für Amulette. 7. Jahrhundert.

Im 10. Jahrhundert waren die Ritter elegante verweichlichte Hofleute geworden. Ein femininer Zug ist erkennbar, und es dürfte kein Zufall sein, daß die berühmtesten Schriften dieser Zeit von Frauen verfaßt sind. Bald aber wird durch die Not der Zeit ein mehr schlichter und männlicher Geist geschaffen. Der raffinierte Luxus am Kaiserhofe und in den Tempeln ließ nach; der Ritter wurde im Verhältnis zum früheren Leben ein schlichter Edelmann, der im allgemeinen mehr für körperliche Übungen als für künstlerische Üppigkeit Zeit und Interesse hatte.

An Stelle des Priesters führte der Rittersmann den Pinsel, an Stelle kirchlicher Motive traten Rittertaten, an Stelle symbolischer Gestaltung religiöser Gedanken trat

die naturalistische Wiedergabe der Menschen und ihrer Handlungen. Die Ausführung dieser erzählenden Bilder und Romane hat etwas Minutiöses und Kleinliches, denn die Künstler wollten in erster Linie eine sachliche Schilderung der Vorgänge und des Selbsterlebten geben. Es war die Zeit eines realistischen Strebens nach Wahrheit.

Bauten Zum Schutz gegen kriegerische Überfälle wurden die Adelssitze mit Wällen, Palisaden, Zäunen und Gräben umgeben. Für die Bauten blieb zwar der alte Holzstil der Erdbeben wegen beibehalten, aber die ursprünglich geradlinigen, dann unter chinesischem Einfluß gebogenen Formen der Holzkonstruktion wurden immer reicher gestaltet (Abbild. Nr. 32) und mit kunstvollen Schnitzereien verziert. Auch wurden die Decken und Säulen farbig bemalt, wobei Stoffmuster meist als Vorbilder dienten.

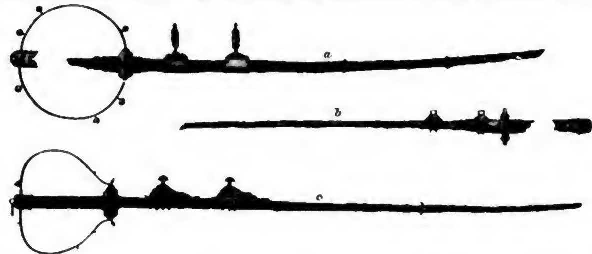


Nr. 30. Parierstange des chinesischen Hofdegens (a) aus Bronze. Stichblatt (b) in vierfach gebuchteter Form, aus Eisen. 6. bis 10. Jahrh.

Waren bisher nur die Tempel in künstlerischem Stile ausgeführt, so errichteten jetzt auch Minister und Adlige Paläste von vorher unbekannter Größe. Unter jedem Dache war nach chinesischem Vorbilde nur ein Raum, so daß eine Reihe einzelner Hallen nötig wurde, die durch Galerien verbunden wurden (Abbild. Nr. 33). Außen ging nach Art der Pfahlbauten ein Umgang herum, und Drehtüren vermittelten den Eingang (Abbild. Nr. 34). Erst in der Mitte des 12. Jahrhunderts kam die Sitte auf, Schiebetüren zu bevorzugen und sie mit dünner weißer Seide, später mit geöltem Papier zu überziehen, desgleichen wurden damals Schieberahmen mit dickem Papier bekleidet und zur Trennung des bisher ungeteilten Raumes in einzelne Zimmer benutzt. Hierdurch wurde den Malern Gelegenheit gegeben, die großen Stoff- und Papierflächen mit Bildern zu versehen.

In der gleichen Zeit kam der Gebrauch von Wetterläden an der Außenseite des Umganges auf, während vorher nur Holzläden bekannt waren, deren untere Hälfte beseitigt und deren obere aufgeklappt werden konnte (Abbild. Nr. 35).

Dicke Matten wurden zuerst nur als Sitzplätze (Abbild. Nr. 35) verwendet, während seit dem 12. Jahrhundert der ganze Raum mit geflochtenen Matten ausgedeckt wurde.



Nr. 31. Schwerter mit Parierstange und mit Schellen verziertem Griff. 6. bis 8. Jahrhundert.

Gärten Nicht nur die Ausschmückung der Innenräume, sondern auch die der umliegenden Gärten wurde mit besonderer Sorgfalt gepflegt. Von altersher, wohl noch im Ausklang griechischer Auffassung, wurden Wälder und Quellen, Berge und Höhlen als der Sitz guter Geister betrachtet; sie waren die ersten Stätten der Verehrung. In dieser Verbindung mystischer Weihe und künstlerischer Freude an den



Reste farbiger Webereien. 6. bis 14. Jahrhundert.

Werken der Natur liegt ein tiefer Wesenszug der japanischen Rasse. Ihre Malerei und Dichtkunst lassen sich oft nur aus dieser Stimmung heraus verstehen.

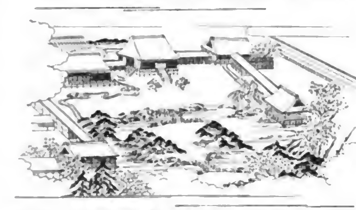
Still im Anblick der Natur versunken zu sitzen, sie in ihrem Leben und Weben zu belauschen und in allen Einzelerscheinungen zu erfassen, bildet für den gebildeten Japaner stets ein großes Glücksgefühl.



Nr. 32. Seitenflügel vom Phönixtempel Kioto. Rot lackiertes Holzdach aus Ziegeln; 1051.

So wurde die Pflege der Gärten, der Pflanzen und Blumen, der Bäume und Wiesen eine Kunst und zugleich eine Wissenschaft, indem gewisse Regeln und Gesetze für die Zusammenstellung galten. Neben der Auswahl der Blumen und Bäume war auch die der Steine von besonderer Bedeutung. Jeder einzelne Stein erhielt seinen Namen und galt als Symbol. Es gab eine Art Grammatik der Parkeinrichtung.

Wir können uns sehr schwer in diese Auffassung hineinversetzen. Die Japaner achten bei den Pflanzen in der Vase nicht auf den Duft, sondern auf die Zusammengehörigkeit, die Linienführung und den Auslauf der Spitzen. Wo wir nur Freude an der Farbe und Zeichnung empfinden, da hat der Japaner noch symbolische Nebengedanken. Er liebt die Kirschblüte als Symbol des Helden, da sie sterbend ihre Blätter auf einmal verliert. Die Rose aber schätzt er nicht, da sie ohne gefälligen Linienschwung ist und die Blüte sich langsam entblättert; die Dornen empfindet er unangenehm. So wird die europäische Schmeichelei des Vergleichs einer Frau mit einer Rose in Japan zur Beleidigung. Ein „Rosenmädchen" ist ein gefährliches Wesen, das man besser meidet.

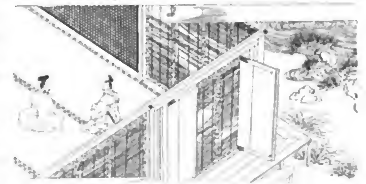


Nr. 33. Hallen und Galerieanlagen mit Garten. Stil 11. Jahrhunderts.

Gewisse Verbindungen von Pflanzen sind für die Festtage und als Glückssymbole geschätzt und andere wiederum gefürchtet. Nach Niederwerfung eines Vasallenaufstandes gegen den Kaiser wurden die abgeschlagenen Rebellenköpfe auf einer Schneefläche niedergelegt. Ein berühmtes Gedicht vergleicht diese Szene mit roten Kamelien, die der weißen Fläche entsprossen sind. In Erinnerung hieran vermeidet z. B. der Japaner einen Tisch mit roten Blumen auf weißem Tischtuch zu schmücken, da es Aufstand gegen den Kaiser und Blut bedeuten würde.

Malerei

Aus dieser Zeitstimmung entstand jene nationale Malerei der Yamato-Schule (später Tosa-Schule genannt), die unter Anwendung der chinesischen Art in langen Bilder-



Nr. 34. Malerei von Fujiwara Takanobu (gestorben 1205).

rollen die einzelnen Handlungen nebeneinander darstellte. Die perspektivische Tiefe wurde durch geradlinige Konstruktionen der Architektur erreicht (Abbild. Nr. 36), während die Übergänge von einem Bilde zum andern durch Wolkenstreifen oder Landschaften vermittelt wurden (Abbild. Nr. 37).

Der Fürst zu Pferde, der Krieger zu Fuß, der Priester im Tempel, die Frau im Hause wurden, umgeben von dem Milieu, in dem sie lebten, dargestellt. Immer ist das sachlich Erzählte das Wesentliche des Kunstwerkes. Die Schilderung der Waffen und Kostüme ist dem Maler wichtiger als der Ausdruck des Gesichts.

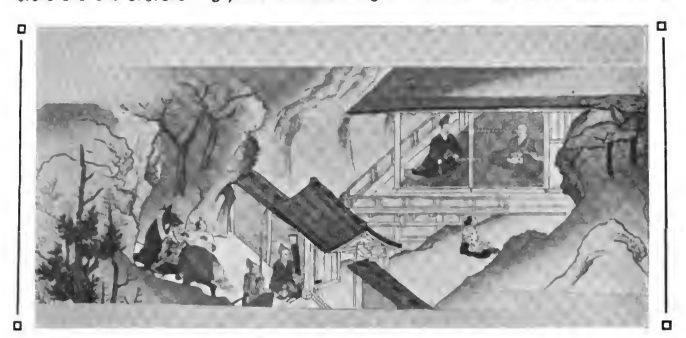

Nr. 35. Malerei von Tosa Mitsunobu (1433 bis 1525).

Es gibt keine bessere Geschichte der Kultur vergangener Zeiten als die Bilder dieser Schule. In keinem Lande der Welt dürften trefflichere Illustrationen der Sitten geschaffen sein, als es die Bilder der Yamato-Künstler für das Studium der japanischen Art sind.

Die ausgewählten Sujets bedingten eine sorgfältige Beachtung der wirklichen Vorgänge und verlangten eine Weiterbildung der traditionellen Darstellungsart. So finden wir Schilderungen von Volksszenen (Abbild. Nr. 38) mit erstaunlich lebendiger Bewegung der Menschen und Tiere. Wenn Hokusai im 19. Jahrhundert ähnliche Vor-


Nr. 36. Der Priester Venchin empfängt einen General. Teil einer Bildrolle von Tosa Mitsunobu (1445 bis 1543).

gänge schildert, so glaubte man, daß er unter europäischem Einfluß geschaffen hat. Hier sehen wir aber fünfhundert Jahre früher bereits auf Naturbeobachtung fußende realistische Darstellung des Volkslebens. Wie vortrefflich ist die Bewegung der arbeitenden Menschen der Natur abgelauscht! wie lebensvoll der schwerfällige Ochse vor dem Karren!



Nr. 37. Besuch eines Generals bei einem Priester. Teil einer farbigen Bildrolle. Tosa-Schule.

Bedingte es die Darstellung der vielen handelnden Menschen auf dem kleinen Raume, den Hauptwert auf die Bewegung der Figuren zu legen und den Gesichtsausdruck zu vernachlässigen, so sehen wir aus einem Porträt (Abbild. Nr. 39), wie auch die Behandlung des Gesichts und des Kostüms eine freiere, nach der Natur studierte Durcharbeitung erhielt.

Wir empfinden die scharfe Beobachtungsgabe des japanischen Künstlers, und dennoch fehlt jede Licht- und Schattenwirkung, jede Plastik des Körpers und richtige Lichtverteilung. In dieser Beziehung hat der Japaner die Überlieferung stets beibehalten. Er strebte niemals danach, ein Stück Natur wiederzugeben, sondern er wollte den Inhalt des in der Natur Beobachteten sachlich niederschreiben. Deshalb ließ er das Spiel der Lichtreflexe als unwesentlich unberücksichtigt. Er wollte nicht das Zufällige, sondern das Beharrende in der Form erfassen.

Im 7. Jahrhundert gelangte in China die Landschaftsmalerei als letzte der malerischen Künste zur Blüte. Da man dort ebenfalls die Beherrschung der Licht- und Schattenwirkung nicht kannte und, treu der alten Tradition, nur das Übereinander für die räumlich nebeneinander stehenden Dinge anwendete, so verfiel man sehr bald auf den Ausweg, Landschaften gleichsam aus der Vogelperspektive darzustellen. Dadurch konnte man die einzelnen Gegenstände in der Fläche überein-



Nr. 38. Der Bau eines Tempels. Teil einer farbigen Bildrolle, von Takakane Takashina. Anfang 14. Jahrhundert.



Nr. 39. Der berühmte Kalligraph Ono-no-dofu (gestorben 966). Wahrscheinlich 12. Jahrhundert.

ander gruppieren und dennoch eine weite Tiefe der Landschaft erzielen. In der gleichen Art sehen wir die Landschaft der Tosa-Schule (Abbild. Nr. 33 und 37) behandelt.

Um die Handlung innerhalb der Häuser recht lebenswahr darzustellen, deckte man von den Gebäuden die Dächer ab und malte das Innere ebenfalls aus der Vogel-



Nr. 40. Tierfabeln, Teil einer Bildrolle von Kakujo, dem Bischof von Toba (Toba Soyo), 1053 bis 1140.

perspektive (Abbild. Nr. 34). Man schnitt die Wände in der Höhe einfach ab, wenn das schmale Format der Bilderrolle nicht mehr Platz gestattete. Dadurch entstanden oft unerwartete Überschneidungen. Diese eigenartige Darstellung erlaubte nicht Kompositionen nach malerischen Gesichtspunkten, sondern gab Zufallausschnitte aus der Natur.

Durch fein getönte Wasserfarben wurde die künstlerische Wirkung noch weiter verstärkt und gleichzeitig die Schwarz-Weiß-Malerei immer vielseitiger gestaltet. Neben der ernsten Schilderung wurden die verschiedensten Szenen mit köstlichem Humor oft in lustigster Karikatur dargestellt.

Sehr geschätzt werden Illustrationen zu den über ganz Asien verbreiteten Tierfabeln Indiens, denen auch Äsop seine Fabeln nachgedichtet hat (Abbild. Nr. 40). So sind in Japan schon vor achthundert Jahren Illustrationen zum Reinecke Fuchs geschaffen! In dem sicheren Schwunge der Linien erkennen wir den geübten Pinselstrich des japanischen Kalligraphen. Zwischen die Tiere sind vereinzelt Pflanzenstudien als Andeutung der Landschaft eingestreut, wie wir sie ähnlich, nur primitiver, auf einer silbernen Schale (Abbild. Nr. 24) aus älterer Zeit kennen gelernt haben. Niemals ist ein Tier in ruhiger Pose wiedergegeben. Stets war die Bewegung der Mittelpunkt der Darstellung. Noch ist die Kunst nicht um ihrer selbst willen, sondern nur als Mittel zum Zweck, als Illustration, angewendet.



Nr. 41. Der Bildhauer Unkei. Holzfigur. 13. Jahrhundert.

Skulpturen

Der gleiche realistische Zug beeinflußte auch die hochentwickelte Bildhauerkunst. Unkei gilt als der Begründer der Kamakura-Schule, bei deren Porträtstatuen (Abbild. Nr. 41) die Großzügigkeit, die Silhouette der Figur und der schön geschwungene Faltenwurf gegenüber den Werken früherer Jahrhunderte vernachlässigt erscheint, die Individualistik des Gesichts und der Hände aber verfeinerten Ausdruck fand.

Auch hier wechselte mit der Stilart zugleich das Objekt der Darstellung, indem neben den Priestern auch Typen aus dem Volke gewählt wurden. Die hageren Arme und Füße derartiger Figuren sind wie das Gesicht realistisch in erschreckender Natürlichkeit geschnitzt, während der Faltenwurf der Kleidung Anklänge an die traditionelle Stilisierung bewahrt.



Nr. 42. Räuchergefäß aus Bronze, wahrscheinlich 12. Jahrhundert. China.

Wie einst zu Nara das Buddha-Bild in gewaltigen Dimensionen gegossen wurde, so wurde im 13. Jahrhundert ein Kolossalmonument geschaffen, das noch heute, nach der Zerstörung des umgebenden Tempels, in freier Natur ein bewundertes Denkmal japanischer Kunst und Technik bildet (Titelbild). Neben den großen Tempelbronzen übte man auch den Guß zierlicher Statuetten (Abbild. Nr. 42).

Lacke

Der nur in Japan vorkommende Lackbaum gestattete die Herstellung von Lackarbeiten, die gegen die Witterung, ätzende Säuren und kochendes Wasser unempfindlich waren. Selbst die Arbeiten der chinesischen Lehrmeister wurden durch die Qualität des Materials weit übertroffen. Während nur einzelne Gegenstände aus früher Zeit erhalten sind, scheint im 10. Jahrhundert eine nationale Kunst entstanden zu sein. Bald ist die Fläche mit Imitationen der persischen Stoffmuster überzogen (Abbild. Nr. 43 b), bald sind kreisförmige Motive der kirchlichen Symbolik in Perlmutter eingelegt (a). Entspricht die Verzierung der obigen Kästen mit ihren fremden Ornamenten der buddhistischen Verwendung so weist ein anderer Lackkasten (Abbild. Nr. 44) bereits den Geist einer neuen Zeit auf, indem Bilder auf die fein grundierte eintönige Fläche übertragen sind. Die Darstellung des phantastischen Elysiumberges auf einer im Wasser schwimmenden Schildkröte, mit den fliegenden Kranichen als Kündern des Glücks, zeigt noch keine zum selbständigen Gemälde abgeschlossene Gruppierung. Die Symbole sind ornamental nebeneinandergestellt, und es fehlt das richtige Verhältnis der einzelnen Teile zueinander. Es ist eine Zusammenfügung verschiedener chinesischer Vorlagen, aber keine malerische Gesamtkomposition.

Einen weiteren wesentlichen Fortschritt zeigt der Deckel eines Lackkastens, auf dem der Gott Fudo in Drachengestalt dargestellt ist (Abbild. Nr. 45). Auch hier ist die malerische Vorlage auf den neuen Stoff ohne Umformung und ohne Rücksicht auf die veränderten Bedingungen der Ausführung übertragen, aber ein in sich geschlossenes Bild ist gewählt. Auch begegnen wir hier zum ersten Male der Darstellung von Menschengestalten. Noch fehlt das selbständige Streben der Künstler, die bekannten Vorlagen der neuen Technik anzupassen und zu neuen, eigenen Kunstwerken zu gestalten.

In dieser Zeit kam jenes unregelmäßige Streumuster auf, das für japanische Arbeit charakteristisch geblieben ist. Wie der Herbst die fallenden Blätter in allen Größen



Nr. 43. a) Lackkasten mit Phönix aus Perlmuttereinlagen in Goldkreis auf schwarzem Grund. b) Farbige Lackmalerei 10. Jahrhundert.

und Farben in zufälliger Unregelmäßigkeit auf die Erde streut, so wurden Pflanzen- und Wolkenornamente auf die Fläche übertragen.

Die hervorragenden Eigenschaften des japanischen Lacks gestatteten eine immer allgemeinere Anwendungsart, sowohl zur Ausschmückung der Tempel, an den Decken und Säulen wie auch zum Überziehen von Reisewagen und Möbeln der verschiedensten Art (Abbild. Nr. 46).



Nr. 44. Innenseite eines Lackdeckels mit Gold- und Silbereinlagen auf schwarzem Grunde, Nara. Wahrscheinlich 10. Jahrhundert.

Waffen Der kriegerischen Zeit entsprechend wurde eine besondere Sorgfalt auf die Ausgestaltung der Angriffs- und Schutzwaffen gelegt. Waren bisher Bogen, Pfeile und Lanzen die hauptsächlichsten Waffen gewesen, so begann jetzt das Schwert sich zur Hauptwaffe zu entwickeln. Der stärkeren Angriffswaffe mußten die Schutzmittel angepaßt werden, und so wurden die eisernen Panzer und Helme verbessert und allgemein eingeführt. In dieser Zeit lebten die berühmtesten Schwertfeger und Plattner, deren Werke noch heute erhalten und mit Gold aufgewogen werden.



Nr. 45. Deckelbild eines Lackkastens. Goldmalerei auf schwarzem Grunde. 10. oder 11. Jahrhundert.

Die Rüstung wurde nicht wie in Europa entsprechend der Tracht einer jeden Zeit, in Form und Technik beständig verändert, sondern die Grundform der Dolmenzeit blieb im wesentlichen beibehalten. Der Panzer war nicht ein dem Körper angepaßter Anzug, sondern eine Zusammenstellung einzelner Schutzteile, die mit Riemen und Schnüren einem jeden Körper aufgebunden werden konnten (Abbild. Nr. 47). Die schmalen, durch farbige Seidenverschnürungen zusammengehaltenen Eisenstreifen sowie der meist mit Brokatstoff überzogene Brustpanzer gestatteten nur wenige Verzierungen anzubringen. Anders war es mit den Helmen, die hervorragende Kunstwerke der Metalltechnik wurden. Wieder ist es der chinesische Einfluß, dem Japan seine reiche, hochentwickelte Ziselierungstechnik verdankt.

Besonders berühmt ist ein kunstvoller Helm (Abbild. Nr. 48), der dem mittelalterlichen Lieblingshelden Yoshitsune zugeschrieben wird. Dieses Meisterstück der Ziselierkunst zeigt allerdings mehr technische Fertigkeit als künstlerischen Geschmack. In gleich üppiger Weise sind die Schulterstücke und die schmalen Abschlußstreifen des



Nr. 46. Bücherkasten aus schwarzem Lack mit vergoldeten und gravierten Metallbeschlägen, bezeichnet 8. Oktober 1169.

Panzers verziert. Eine Rüstung, die doch Kraft und Widerstandsfähigkeit zugleich ausdrücken soll, mit so bewunderungswürdiger Kleinarbeit zu überladen, daß nirgends der Zweck zum Ausdruck kommt, entspricht dem chinesischen Vorbilde, wo der kriegerische Geist durch prunkvolle, üppige Genußsucht ersetzt war. Diese Arbeiten sind insofern von grundlegender Bedeutung für die japanische Metalltechnik, als in der späteren Zeit (vgl. S. 39) die Schwertzieraten der Goto-Meister unter dem Einfluß dieses Stiles sich zu entwickeln begannen.

Grotesk wirkt die gewaltige Helmzier (Abbild. Nr. 47), die meist aus ganz dünnem vergoldetem Blech hergestellt wurde. Zum Schutz des Gesichts wurden eiserne Masken angefertigt, die große Kunstfertigkeit im Treiben der dünnen Metallplatten zeigen.

Beim Kriegsschwert lag die Kostbarkeit in der Qualität der Klinge, während das einfache, eiserne oder lederne Stichblatt, wie der gerade Griff, kaum eine Verzierung aufweist. Dagegen sind Gala- und Tempelschwerter erhalten (Abbild. Nr. 49), deren Metallgriff mit goldenen Figuren geschmückt, und deren Scheide in kunstvoller Weise geschnitzt und gelackt ist.

Der Einfall der Mongolen in den siebziger Jahren des 13. Jahrhunderts bewirkte die Einführung verschiedener Neuerungen in Taktik und Landbefestigung, aber im wesentlichen wurde die alttraditionelle Kriegsausrüstung bis zur Neuzeit beibehalten.

Noch galt die vor fast zweitausend Jahren eingeführte Sitte des Einzelkampfes unter den Augen der zusehenden Schlachtreihen, wie es im alten Griechenland und Deutschland Sitte gewesen war. Erst von den Mongolen wurde die Bewegung von Soldatenmassen durch eine einheitliche Oberleitung erlernt und so die Grundlage gelegt zu jener glänzenden Strategie, die von den portugiesischen Ratgebern vollendet, dem Napoleon Japans, Hideyoshi, zu seinen Siegen verhalf. Bis in die neueste Zeit blieb der Bogen und das Schwert die Hauptwaffe, da kein Kampf gegen einen Feind mit besserer Bewaffnung einen Fortschritt erforderlich machte.

Nr. 47. Yoshitsune (1159 geboren und später verschollen) in Kriegsrüstung. Gemalt von Kano Morinobu, genannt Tanyu (1602 bis 1674).

In der Zeit vom 10. bis 14. Jahrhundert wurde die japanische Kunst infolge der inneren Kämpfe aus den Tempeln in die Schlösser übertragen und hat sich dort zu einer nationalen, realistischen Ritterkunst entwickelt. Neben der Porträtplastik feiert die Malerei ihre erste nationale Blüte, und das Kunstgewerbe beginnt eine neue eigene Entwicklung.

Ashikaga-Zeit Die Renaissance — 14. bis Mitte des 16. Jahrhunderts.

Nachdem China von den Mongolen erobert war, wollte Kublai Khan auch das japanische Inselreich unterwerfen. Zweimal sandte er Flotten aus, aber beide Male wußten die Japaner, begünstigt durch Küstenstürme, die feindlichen Angriffe zu vereiteln.

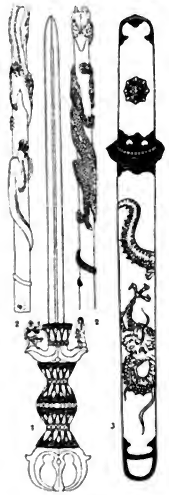


Nr. 48. Helm des Yoshitsune, aus vergoldeter Bronze, Nara. 12. Jahrhundert.

Chinesische Renaissance

Die Fremdherrschaft hat der Kultur Chinas keine neuen Ideale zu geben vermocht. Erst als ein nationaler Herrscher, der Begründer der Ming-Dynastie (1368), auf dem Throne saß, entstand eine glänzende Zeit der Renaissance. Freundschaftliche Beziehungen wurden zu dem Nachbarstaate Japan wieder aufgenommen, und unter dem chinesischen Einfluß begann auch dort ein neues künstlerisches Leben.

War die japanische Kunst zuerst von Priestern zur Ehre Buddhas, dann von Rittern zur Verherrlichung der Helden ausgeübt, so wurde sie jetzt von berufsmäßigen Malern, aus lyrischer Stimmung heraus, zum ästhetischen Genießen geschaffen. Um das richtige Verständnis für diese Auffassung zu erlangen, müssen wir einen Blick auf die geistigen Strömungen werfen, die aus China nach Japan drangen.



Nr. 49. Tempelzepter (1) und Scheide (2), um 800, eiserne Klinge mit Figuren am Griff aus Gold. Schwert (3) des Kaisers Godaigo (1319 bis 1338).

Die Ming-Herrscher griffen zurück auf die Kulturtaten der Vorfahren. Die nationale Philosophie des Konfuzius und Laotse und die Malkunst der Tang- und Sung-Dynastie wurden vorbildlich für die neue Zeit.

Den überlieferten Lehren entsprach es, daß der Kaiser nicht als erblicher Besitzer des Reiches galt, sondern als der durch seine Weisheit berufene und daher verpflichtete Führer des Volkes. Die Lehnsverfassung sowie die erbliche Adelswürde waren längst abgeschafft, und China war das Land der Kaufleute und Bauern, das von einer Beamtenkaste, den Literaten, regiert wurde. Nicht nach den ritterlichen Tugenden der Tapferkeit und des Mutes, sondern nach der Entwicklung der geistigen Fähigkeiten wurde die Auswahl getroffen. Jeder Bauernsohn konnte sich zum Literatenexamen melden, und die Leistung allein ebnete den Weg bis zum Vizekönig. Soldatendienst war ein bezahltes und verächtliches Handwerk geworden. Über die Gedanken der Weisen grübeln und den Stimmungen der gefeierten Künstler nachträumen, war das Endziel der Erziehung.

Eine derartige Anschauung mag nicht gerade praktisch sein, wenn fremde unverbrauchte Völker mit roher Gewalt feindlich einherstürmen, aber vom ästhetischen und ethischen Standpunkte aus scheint sie die höchste Auffassung des Lebens zu bilden.

So kam es, daß nicht der Feldherr oder der Krieger den Künstlern den Stoff für ihre Werke gab, sondern der Philosoph und der Dichter. Nicht Handlungen, sondern Gedanken und

Empfindungen wurden zum Ausdruck gebracht. Nicht die Wahrheit des Objektes, sondern die Stimmung des betrachtenden Menschen bildete das erstrebenswerte Ideal.

Dieses gesteigerte Empfindungsleben begünstigte die Entwicklung der lyrischen Dichtung. Selbst die chinesischen Kaiser machten Verse, und auf Gesellschaften überboten sich die Gebildeten der Nation im „Sängerkrieg" zur Verherrlichung schöner Frauen und berühmter Landschaften, oder zur Wiedergabe von Stimmungen und Empfindungen. Im gleichen Sinne wurde auch die darstellende Kunst der Träger einer Stimmungsmalerei.

Das Interesse für die Kunstprodukte bildete den Hauptinhalt des Gesellschaftslebens. Man kam zusammen, um Bildrollen oder Verse zu bewundern. Der Ruhm einzelner Kunstwerke und Gedichte drang bis in die fernsten Grenzen der ostasiatischen Welt.

Nur auf dem Boden dieser Weltanschauung konnte jene eigenartige chinesische Kunst entstehen, die in Japan im 14. Jahrhundert einen kraftvollen Nährboden fand.

Japanische Kultur

Sicherlich hatten die Japaner schon vorher Kenntnis von chinesischen Bildern der Sung-Zeit erhalten, aber ihnen fehlte das Verständnis für die lyrische Empfindungsweise. Bei ihnen zu Hause war damals die Lehnsverfassung in Blüte, die Ritter herrschten mit dem Schwert, und ernste politische Sorgen erlaubten noch nicht die vertiefte Beschäftigung mit künstlerischen Fragen.



Nr. 50.
„Goldener Turm", Kioto. Erbaut vom Shogun Ashikaga Yoshimitsu 1398.

Erst als die Ashikaga-Familie die erbliche Shogun-Würde erlangt hatte, begann auch in Japan die ästhetisierende und philosophierende Richtung zu herrschen. Gefördert wurde sie durch die Tendenz der Zen-Sekte, welche Entsagung aller irdischen Genüsse und Versenken in ernste Betrachtungen verlangte.

In der japanischen Dichtkunst herrschte seit dem 9. Jahrhundert ausschließlich das einunddreißigsilbige Gedicht, das dem Distichon der Griechen im Silbenmaß entsprach und schon von den ersten Einwanderern mitgebracht sein dürfte. Die später eingeführten chinesischen Balladen und andere Gedichtformen kamen immer mehr in Vergessenheit, und mit kunstvoller Übung wurde alle Lyrik in diese knappe Form gezwungen. In dem Verse des Fünfzeilers konnte das einzelne Bild, die einzelne Stimmung nur in der Kürze des Epigramms wiedergegeben werden. Dichten wurde eine Kunstfertigkeit, die bis in die Gegenwart geübt wird. Es war gleichsam eine Stenographie der Gedanken. Andeutungen, Wortspiele, Anspielungen auf allgemein verbreitete Ideenverbindungen wurden in musikalischem Rhythmus nebeneinandergestellt und bildeten Stimmungsskizzen, an denen der gebildete Japaner nicht nur den Inhalt, sondern auch den Klang zu schätzen verstand. Die Beschränkung der Form führte besonders in den letzten Jahrhunderten immer mehr zu einer routinierten Künstelei. Verseschmieden blieb bis zur modernen Zeit Mode.

Gleichsam die Illustrationen zu diesen Gedichten bildeten die Malereien der Renaissance. Auch bei ihnen wurde in möglichster Kurzschrift die Stimmung der Natur ohne Rücksicht auf die Einzelheiten und die sachliche Richtigkeit wiedergegeben. In diesem Sinne gibt es kaum einen größeren Gegensatz als die ritterliche, erzählende und realistische Tosa-Schule des Mittelalters gegenüber der lyrischen, stimmungsvollen und andeutenden Kano-Schule der Renaissance.

Bauten Nachdem der Shogun Yoshimitsu sich von den Staatsgeschäften zurückgezogen hatte, erbaute er (1398) im stillen Walde am See einen weitläufigen Palast. Nur ein einziges zweistöckiges Gebäude ist erhalten (Abbild. Nr. 50). Die schwere Konstruktion der Tempel-Architektur ist zierlich aufgelöst, und schlanke einfache Säulen tragen die leicht geschwungenen und weit vorragenden Dächer. Im Innern sind die Holzteile reich vergoldet, während die Wände von dem Begründer der Kano-Schule, Kano Motonobu, mit farbigen Landschaften in großem Format geschmückt sind. In diesem idyllisch gelegenen Landhause kamen die Gelehrten und Künstler, Dichter und Philosophen zusammen, schmiedeten Verse und philosophierten.

Damals entstand die Sitte, einen Alkoven — Tokonoma — einzurichten, in dem ein einzelnes oder drei zusammenhängende Bilder aufgehängt und einige wenige Kunstsachen, etwa eine Vase, ein Räuchergefäß und ein Leuchter, aufgestellt wurden. Zuerst genügte eine einfache Nische mit erhöhtem Podest, aber allmählich kam eine reichere Ausstattung in Mode. Seltene Holzarten wurden verwendet und hervorragende Kunstwerke, stets nur ganz wenige Stücke, in bedeutungsvoller Weise ausgewählt.



Nr. 51. Kiyomidsu-Dera-Tempel, Kioto. 15. Jahrhundert.

Waren früher die Gebäude einzeln nebeneinander errichtet und durch Galerien verbunden, so wurden jetzt großartige zusammenhängende Bauten geschaffen, an deren Dachkonstruktion man das Zusammenfügen der verschiedenen Häuser zu einem gemeinsamen Ganzen erkennen kann. Durch gewaltige Holzkonstruktionen verstand man, ein breites Fundament für Tempel auf Bergspitzen zu schaffen (Abbild. Nr. 51).

Skulpturen Die Bildhauerei bewahrte den alten buddhistischen Stil, nur wurde der Faltenwurf zierlicher gestaltet und besonders das Einzelne, wie z. B. die Muster der Stoffe, sorgfältiger durchgeführt. Anderseits nahm das Gesicht ein typisches Schema ohne Individualisierung an. Aus den alten großzügigen Statuen aus der Blütezeit der Kaiserzeit waren zierliche konventionelle Statuetten geworden (Abbild. Nr. 52).

Malerei Cho Densu (1352 bis 1431) gilt als der Begründer der chinesischen Malschule in Japan und zugleich als der größte Maler seiner Zeit. Die buddhistischen Figuren wurden nicht mehr in dem altertümlichen Fresko-Stile neben- und hintereinandergestellt, sondern in lebendiger Wirkung zu einheitlichen Gruppen mit Überschneidungen gestaltet. Die Ausführung weist gegenüber den fein getönten Bildern der Tosa-Schule eine reichere Farbenskala in lebendigem, kraftvollem Vortrag auf. Die Freude an der schönen Linie und an dem harmonischen Zusammenklang der Farbflächen überwiegt den Wunsch nach Naturtreue.

Neben den farbigen Bildern wurden besonders Schwarz-Weiß-Malereien beliebt. Das Schreiben der chinesischen und japanischen Zeichen verlangt zur Führung des feingespitzten Pinsels eine sichere Hand mit freischwingender Armbewegung. Die Technik bedingt die Zusammengehörigkeit von Schreiben und Malen. Die Schrift wird gemalt und die Malerei geschrieben. Jeder Pinselstrich formt nicht nur mit anderen einen harmonischen Rhythmus, sondern besitzt in sich selbst eine abstrakte Schönheit.



Nr. 52. Bodhisatva Jiso, aus Holz, polychrom. Stil 14. Jahrhundert.

Die auf Seide oder dem porösen Japan-Papier schnell eintrocknende Wasserfarbe macht eine nachträgliche Änderung unmöglich. Die Aufmalung muß daher in sicherem Zuge mit einem Male geschehen, und ein geschultes Auge und eine sorgfältig studierte Pinselführung ist erforderlich. Diese schwierige und langwierige Übung bringt es mit sich, daß gewisse eingelernte Bilder immer und immer wieder von ganzen Generationen einer Schule wiederholt wurden.

Die Technik der kalligraphischen Schwarz-Weiß-Malerei ist besonders geeignet, in prägnantester Form die Stimmung einer Landschaft oder die Seele eines Menschen zum Ausdruck zu bringen. Nicht eine Wiedergabe der Natur, sondern eine Impression des Gesehenen, wie es auf Auge und Geist des Künstlers wirkt, ist das erstrebte Ziel. Es handelt sich nicht um eine flüchtige Skizze nach der Natur, sondern um die vollendete Durcharbeitung. Das Wesentliche nur soll in möglichst knapper und konzentrierter Form zur Erscheinung gebracht werden. Um diese Wirkung mit wenigen Strichen zu erreichen, muß ein sorgfältiges Studium der Dinge und Lebewesen in der Natur vorangehen, und eine völlige Beherrschung der Technik erreicht sein. Diese Art bildet einen Höhepunkt in der Kunstbetätigung. Die europäische Skizze nach der Natur ist der Anfang zur Gestaltung eines Kunstwerkes, die japanische, impressionistische Skizze das Ende.

Die kleinen Abbildungen der fein getönten Schwarz-Weiß-Malereien können nur ungefähr eine Vorstellung von dem Inhalt der Bilder, aber nicht von der Schönheit der Stimmung geben.

War von der Yamato-Schule das Vielerlei in der Natur sorgfältig registriert worden, so galt es jetzt, durch Konzentration und Einfachheit zu wirken. Wie in Europa der Begriff des Glaubens in früher Zeit durch eine Fülle von handelnden Personen dargestellt und erst später die Verbildlichung des Begriffes in einem einzelnen, das Seelenleben widerspiegelnden Kopfe erreicht wurde, so lernten auch die japanischen Maler erst zur Zeit der Renaissance ihr Hauptaugenmerk auf den Ausdruck des Gesichtes zu lenken.

Bei den Gemälden des Mittelalters war die Bewegung der Figuren unter Vernachlässigung des Gesichtsausdruckes die Hauptsache, bei der Renaissance-Malerei

wurde der Ausdruck des Kopfes der eigentliche Inhalt des Bildes (Abbild. Nr. 54) und die Figurgewandung nur eine schön geschwungene Linienumrahmung.

Auch wenn eine ganze Figur dargestellt wird, sind alle Tönungen und Linien meist so geformt, daß sie die Wirkung des Gesichts verstärken. Auf dem Bilde (Abbild. Nr. 53) von Sesshiu (1421 bis 1507) wird der sinnende Ausdruck des Kopfes in den Formen des Faltenwurfes gleichsam fortgesetzt, selbst der Hirsch ist den abgerundeten, in sich wieder zusammenlaufenden Linien angeschmiegt. Das ganze Interesse ist auf den Kopf konzentriert und durch den Heiligenschein noch besonders hervorgehoben. Kein Vorder- oder Hintergrund lenkt die Aufmerksamkeit des Beschauers ab. Die einheitliche und einfache Komposition bringt klar und verständlich den Begriff des Sinnens und Grübelns zum Ausdruck, wobei das Porträt nur Mittel zum Zweck, nicht Selbstzweck ist.



Nr. 53. Glücksgott Jurojin. Schwarz - Weiß - Malerei von Sesshiu, 1421 bis 1507.

Noch mehr als das Porträt war die Landschaft für diese Stimmungsmalerei geeignet. In Europa haben die Romantiker die verschiedenen Landschaftsformationen auf ihren Reisen skizziert, um sie im Atelier zu Phantasielandschaften zusammen zu komponieren. Ebenso arbeiteten die Japaner. Bäume und Pflanzen, Felsen und Wasser wurden dort angebracht, wo sie zur Abrundung der Linienführung eines Bildes nötig erschienen, gleichgültig, ob es der Wirklichkeit entsprach oder nicht. Dazu kam, daß in Japan durch die traditionelle Verehrung der Natur und durch berühmte Verse eine Anzahl Gegenden jedem gebildeten Japaner geläufig waren. Sagen und historische Ereignisse steigerten noch die Wirkung.

Neben mehr wildromantischen Naturformationen wurden auch ganz unscheinbare Motive berühmter Landschaften gewählt. So z. B. ist der See Tongting in China wegen seines klaren Wassers und seiner schönen Ufer in Vers und Bild besonders gefeiert. Als Produkt der Künstlerphantasie ist er häufig dargestellt (Abbild. Nr. 55). Nur mit wenigen Strichen und mit verlaufenden Tönen sind die vom Mondschein überstrahlten Wasserflächen und weich geschwungenen Felsrücken angedeutet. Dennoch wird eine stärkere Stimmung in dem Beschauer erzeugt, als es eine realistische Wiedergabe der vielerlei Einzelheiten vermöchte.



Nr. 54. Dharma, der Begründer der Zen-Sekte. Schwarz-Weiß-Malerei von Sogo Jasoku. 15. Jahrhundert.

Gegenüber dieser feierlichen Ruhe zeigt ein Bild (Abbild. Nr. 56) des berühmten Sesson (16. Jahrhundert) das sturmgepeitschte Meer an der Küste. Um die Bewegung und die Kraft des Elementes zum Ausdruck zu bringen, sind die Äste des Baumes in unnatürlicher Weise verbogen, die Brandung in alttraditioneller Weise krallenförmig, aber übertrieben gezeichnet und das Segel des fernen Schiffes übermäßig gebläht. Jeder Teil ist unnatürlich stilisiert, aber das Ganze wirkt packend. Um den Sturm



Nr. 55. Der Tongtingsee bei Mondschein. Schwarz-Weiß-Skizze vom Priester Shokei, gestorben 1345.

lebendig zu veranschaulichen, übertreibt der Künstler mit markigen festen Linien das in der Natur fast verschwindende Geäst des Baumes, die dünnen Masttaue des fernen Schiffes und die zerstäubende Kontur der Welle.

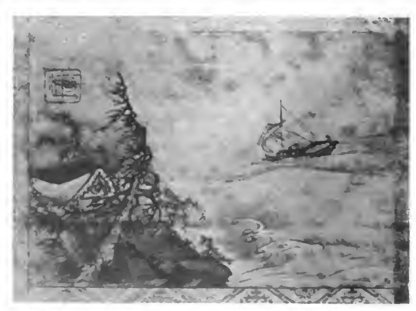
Mehr der Wirklichkeit entsprechend sind die Bilder (Abbild. Nr. 57) von Kano Motonobu (1476 bis 1559). Aber auch er befolgt die alten Kunstgesetze, so z. B. die Art der Bergmalerei, die Spitzen des Gebirges klar und deutlich zu zeichnen, während der Fuß im Nebel verschwindet. Diese Anordnung war ursprünglich durch das Übereinander in der Perspektive bedingt, damit der Vordergrund freisteht und nicht auf dem Hintergrunde klebt. Die Aufnahme aus der Vogelperspektive gestattete einen größeren Flächenausschnitt aus der Natur darzustellen, als bei der Anwendung europäischer Perspektive möglich gewesen wäre (vgl. Abbild. Nr. 136 und 137).

Von demselben Künstler sind auch groß dimensionierte Wandmalereien (Abbild. Nr. 58) eines Saales geschaffen, von denen jede eine der vier Jahreszeiten darstellt. Geschmackvoll sind Tiere, Blumen und Wasser in geschickter Zeichnung und wirkungsvollen Farbenharmonien zusammenkomponiert.

Neben dieser Stimmungsmalerei blieb für die Darstellung historischer Ereignisse die Art der Tosa-Schule beibehalten und desgleichen für die buddhistischen Bilder die alte chinesische Schule. Neue Stile haben die alten Malweisen nur wenig beeinflußt und niemals verdrängt. Für jedes Motiv blieb die von einem großen Künstler einmal geschaffene Art beibehalten und die verschiedenen Schulen haben in ihren überlieferten Stilen bis zur Neuzeit nebeneinander bestanden.

Teezeremonie

Der Einfluß der bereits oben erwähnten Zen-Sekte war besonders stark auf die militärischen Kreise. Im 10. Jahrhundert war der Ritter zum Galan geworden, der sich schminkte, den Bart rasierte, und dem die Wertschätzung in den Augen der Hofdamen höher stand als der Ruhm auf dem Schlachtfelde. Es war eine feminine Zeit. In den folgenden kriegerischen Jahren kam wieder eine größere Einfachheit auf, und die idealistische Anschauung der Zen-Sekte verstärkte die Abkehr von den ästhetischen Wirkungen zur ethischen Vertiefung. Literatur und Kunst wurden männlicher.



Nr. 56. Sturm zur Winterzeit. Schwarz-Weiß-Malerei von Sesson. 16. Jahrhundert.

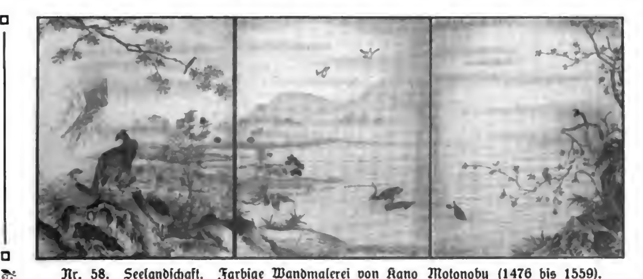
Der Begründer der Zen-Sekte in Japan, der Bonze Yeisai,

hatte am Ende des 12. Jahrhunderts mit eingeführtem, chinesischem Samen die ersten Teepflanzungen angelegt. Da die Japaner alles Fremdländische mit besonderer Verehrung behandelten und bis aufs kleinste nachahmten, so wurden auch die Regeln beim Teetrinken aus China eingeführt und sorgfältig beachtet. Sitten, die in den Ursprungsländern historisch oder zufällig entstanden und wieder aufhörten, blieben in Japan erhalten und erstarrten zu einem Kanon, dessen Befolgung mit pedantischer Gründlichkeit durchgeführt wurde. Was zuerst eine frei gewählte Form war, wurde im Laufe der Jahrhunderte zu einer feststehenden Sitte, von der abzuweichen für ungebildet galt. Schließlich wurde es ein geschriebenes Gesetz, dessen Befolgung so natürlich war, wie uns der gemeinsame Tanz oder der Kommers der Studenten.



Nr. 57. Berglandschaft. Schwarz-Weiß-Malerei von Kano Motonobu (1476 bis 1559).

Im 13. Jahrhundert war der Tee noch so kostbar, daß er in kleinen Mengen den Siegern als Belohnung für besondere Tapferkeit verehrt wurde. Dadurch erklärt sich die Verwendung der vielen ganz kleinen Teebüchsen (Tafel II), die zuerst importiert und dann in den Seto-Fabriken in bescheidener Hausarbeit angefertigt wurden. Als Jahrhunderte später der Tee vom ganzen Volke getrunken wurde, blieben diese durch das Alter geheiligten Topfformen für die Teefeier ausschließlich beibehalten und sind noch heutigestags in Gebrauch.



Nr. 58. Seelandschaft. Farbige Wandmalerei von Kano Motonobu (1476 bis 1559).

Der glückliche Empfänger einer Teebelohnung lud seine Familie und Freunde ein, den Genuß des kostbaren Getränkes mit ihnen zu teilen. Es war mehr ein Teekosten als ein Teetrinken.

In dieser Sitte ist der Ursprung der Teezeremonien — Chanoyu — zu suchen. Durch Shuko, einem Priester der Zen-Sekte, wurden gegen Ende des 15. Jahrhunderts zum

erstenmal die Regeln festgelegt und im 16. und 17. Jahrhundert wiederholt neu bearbeitet.

Der geistige Inhalt der Teezeremonie bestand in der Anregung zu Betrachtungen, die den Lehren der Zen-Sekte entsprachen. Die Vorzüge der Freundschaft und Brüderlichkeit, aber keine politischen Fragen, sollten erörtert werden. Die Zusammenkünfte hatten somit einen durchaus vortrefflichen und idealen Kern. Es war eine Form des geselligen Verkehrs zur Förderung der Tugenden und des Gedankenaustausches. Ein Streben nach Reinheit in bezug auf Körper und Geist galt als Gesetz. Einfachheit und Schlichtheit waren die Grundsätze, die auch auf die Ausstattung des Raumes und der Geräte ausgedehnt wurden.

Das Zimmer (Abbild. Nr. 59) war ausnehmend klein, etwa drei Meter im Geviert, und wurde absichtlich ganz primitiv eingerichtet. Alle Gerätschaften mußten wie ererbte Stücke aussehen. Diese Auffassung führte zu einer Begeisterung für alles, was altertümlich schien und technisch unvollkommen war. Allmählich wurde das künstlerische Empfinden durch die Verehrung der alten Gegenstände, nur weil sie alt waren, erheblich beeinflußt. Vom Shogun Yoshimitsu wurde die erste Sammlung alter Sachen angelegt und ein besonderes Amt für das Aufsuchen, Aufbewahren und Bestimmen von Antiquitäten errichtet. Bereits 1477 ist ein Katalog über die Shogun-Sammlung veröffentlicht worden.



Nr. 59. Teezimmer, der Wirt mit Schöpflöffel, vor ihm Teebecher, rechts Teebüchsen und Wassergefäß, links von Feuerstelle Gestell mit abgenommenem Deckel des Wasserkessels, rechts Blumenvase aus Bambus; im Hauptraum zwei Ritter und ein Priester. Japanische Zeichnung.

Der Geschmack verlangte, daß kein Gegenstand in dem Teeraum kostbar aussah; er durfte weder elegant in der Form, noch vollendet in reicher Technik, noch üppig in der Dekoration erscheinen. Es waren nicht Kunstarbeiten, sondern Kunstsymbole. Der Stimmung dieses Teeraumes entsprachen die lyrischen Impressionen in der Malerei. Seit dieser Zeit ist fast jeder Meister der Teezeremonie zugleich Sachverständiger, und jeder Liebhaber zugleich Sammler. Jeder Gebildete wollte ein Meister sein und sammelte Antiquitäten.

Töpferei der Teezeremonie

Hierdurch kam ein archaistischer Geschmack in Mode, der viele Kunstgewerbe, besonders die Töpferei (Tafel II), beeinflußte. Für die Teebüchsen blieben die Überlaufglasuren beibehalten, die in ihren primitiven gelblichen, bräunlichen und schwärzlichen Tönen durch zufällige Eisenzusätze in der Glasmasse entstanden. Als im 16. Jahrhundert an Stelle der Teebecher für jeden einzelnen Gast eine gemeinsame größere Teeschale in Anwendung kam, wurde ihre Ausführung in allen inzwischen neu aufgekommenen Techniken bewirkt (Tafel II). Die Farbenskala der Glasuren war eine reichere geworden. Blumen, Landschaften und gewisse Ornamente wurden auch skizzenhaft aufgemalt oder in Farben ausgespart. Für diese Gefäße blieb der reichere Stil zur Zeit ihrer Einführung, dagegen für die Teebüchsen die ältere, noch undekorierte Technik des 13. Jahrhunderts beibehalten.



Teebüchsen aus dunklem Steingut mit Überlaufglasuren, Deckel aus Elfenbein.



Teeschalen aus Steingut mit Überlaufglasur und Bemalung.

Es ist bewunderungswürdig, mit welcher Virtuosität diese wenigen, einfachen Formen und bescheidenen technischen Mittel in tausendfältiger Vielgestaltung immer zu neuen Effekten und Wirkungen umgestaltet sind. Später erfundene Techniken und Auffassungen durften nicht zur Anwendung kommen, sondern die alten Vorbilder wurden in spielerischer Virtuosität bis zur Neuzeit variiert. Wie in der Dichtung und Malerei dieselben Motive stets neu gestaltet wurden, so auch war es auf dem Gebiete des Kunstgewerbes.

Wenn auch der Zufall oft besonders reizvolle Farbentöne geschaffen hat, so sind im allgemeinen vom künstlerischen Standpunkt aus diese Gegenstände doch nicht so hoch zu schätzen, wie es in Japan Sitte und in Europa in den letzten Jahrzehnten Mode geworden ist. Anderseits ist nicht zu verkennen, daß gerade dieser eigenartige, japanische Stil auf das europäische Kunstgewerbe, speziell auf die Töpferei, einen starken und nachhaltigen Einfluß ausgeübt hat.

Tanz

In dem alten Geschichtswerke von Japan, dem Nihongi (720), wird berichtet, daß die lustige Uzume durch einen komischen Tanz die Sonnengöttin, die sich in einer Höhle verborgen hielt, hervorlockte. Es ist beachtenswert, daß schon so frühzeitig das Verständnis für das Komische vorhanden war; der Humor, besonders die Verbindung von Komik und Religion, blieb ein eigenartiger Zug der japanischen Kunst. Viele volkstümliche Göttergestalten wurden in den letzten Jahrhunderten meist in lustiger Pose dargestellt.

Es scheint, als wenn der Tanz schon von den malaiischen Einwanderern mitgebracht worden ist. Jedenfalls ist er älter als die chinesische Kultur, denn die aus China eindringenden Tanzarten sind im Nihongi genau beschrieben. Schon in sehr früher Zeit müssen Masken verwendet sein, da solche in der alten Literatur erwähnt werden und in Tempeln aus dem 7. Jahrhundert erhalten sein sollen (Abbild. Nr. 60). Im 6. Jahrhundert v. Chr., zur Zeit der Einwanderung in Japan, waren am Ägäischen Meere noch nicht die ernsten Masken des Dramas, sondern nur die lustigen der Komödie und des Dionysus-Festes im Gebrauch. Es ist daher möglich, daß mit den Waffen zugleich auch die komischen Masken aus dem zyprischen Kulturkreise mitgebracht worden sind.



Nr. 60. Maske der Göttin Uzume, aus Holz. Angeblich 7. Jahrhundert.

Der Tanz war im wesentlichen eine rhythmische Bewegung mit symbolischer Bedeutung. Allmählich wurde der Tanz zu einer Begleitung der Gedichte und der Gesänge entwickelt. Wie eine Melodie tönte der Klang der Silben des rhythmischen Verses, und die Worte wurden zur Musik; und als drittes gesellte sich zu ihnen die rhythmische Bewegung des Körpers.

Am Hofe des Kaisers erkärte der Adel in Gesängen mit Musikbegleitung seine Treue zum Herrscher. Hunderte von Knaben und Mädchen in einheitlichen bunten Gewändern tanzten vor dem Kaiser, wie es auch in China üblich war. Im 10. Jahrhundert waren Tanz und Gesang so allgemein verbreitet, daß kein Volksfest und keine religiöse Zeremonie ohne sie stattfinden konnte. Damals gab es 8 altjapanische Tänze, daneben 25 chinesische, 12 indische, 18 koreanische und 11 neue japanische, im ganzen 74 verschiedene Tänze, deren Beschreibung in der Literatur erhalten ist. In den altjapanischen Tänzen dürften



Nr. 61.
Schauspieler aus No-Stücken mit Frauenmasken (1), 14. Jahrh., und Gottmaske (2), Anfang 18. Jahrh.



Nr. 62. Schauspieler aus No-Stücken mit Frauenmasken aus dem 17. Jahrhundert.

die der Einwanderer erhalten sein; zugleich ersehen wir aus dieser Liste den regen Verkehr, in dem die Völker Ostasiens standen.

Als das Versschmieden allgemeine Verbreitung gefunden hatte, wurde auch der Tanz der lyrischen Stimmung der Fünfzeiler und der Malereien angepaßt. Man tanzte im Mondschein zwischen Blumen, im Walde unter Föhren und an den Ufern der Seen. Wie lebendig wurden die stimmungsvollen Bilder durch den symbolischen Tanz in freier Natur illustriert.

No-Spiel

Diese Volkssitten verstanden die buddhistischen Priester geschickt zu benutzen. In der Mitte des 14. Jahrhunderts wurde der religiöse Tanz zu dramatischen Wirkungen entwickelt und das No-Spiel begründet. Die nach drei Seiten offene Tanzbühne wurde durch eine Brücke mit den dahinterliegenden Räumen verbunden. Es begann die prunkvolle Darstellung populärer, historischer Stoffe, besonders solcher aus den Bürgerkriegen des 12. bis 14. Jahrhunderts. Am Ende des 15. Jahrhunderts gab es einige 20 klassische No-Dramen, aber hundert Jahre später bereits 700, die zum Teil noch in der modernen Zeit gespielt werden.



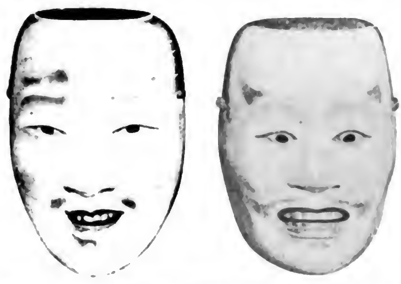
Nr. 63. Dämonenmasken aus Holz, bemalt. Löwenmaske (1), Hannya, weiblicher Teufelsname (2), um 1280.

Das heutige No-Theater ist die lebendige Konservierung des alten Spieles in Sprache, Bewegung, Maske und Kleidung. Es ist ein Stück der vornehmen Adelskunst, welches für die ganze Kunstanschauung der herrschenden Klassen von nicht hoch genug zu veranschlagendem Einfluß war. Der buddhistischen Lehre waren die metaphysischen Gedanken entlehnt und der Geschichte die handelnden Personen, während die Empfindungen der chinesischen Poesie entstammten. Die Geister wurden in kostbare faltenreiche Brokatstoffe gekleidet und die Menschen in prunkvolle Staatsgewänder (Abbild. Nr. 61 und 62).

Masken

Immer wurden aus Holz geschnitzte Masken getragen. Waren in der älteren Zeit vorwiegend komische oder dämonische Sujets (Abbild. Nr. 63) verwendet, so kamen für das No-Spiel realistische Menschenmasken in Mode, die in technischer Feinheit und lebendigem Ausdruck kein Gleichnis in der übrigen Welt haben. Die Werke gefeierter Schnitzer wurden von den Schauspielern wie göttliche Wesen verehrt und vor den Aufführungen durch Darbringung von Sake-Wein und Reis gefeiert. Die Darsteller waren getragen und innerlich gehoben von der Würde und der Bedeutung ihres Auftretens, das als religiöse Handlung galt. Nicht berufsmäßige Komödianten waren die ausübenden Künstler, sondern jeder Adlige, selbst der Kaiser, hielt es nicht unter seiner Würde, die Figur eines Nationalhelden auf der Bühne zu verkörpern. Die Folge war, daß an jedem Hofe eine Anzahl Masken und Gewänder den Schatz des Hauses bildete.

Wie die Teezeremonien den für Japan charakteristischen archaistischen Stil hervorgerufen haben, so hat das No-Spiel eine realistische Plastik der Maske und einen




Nr. 64. Männermasken für No-Stücke aus Holz, farbig.

Reichtum der Kostüme bewirkt. Masken sind fast in allen Ländern Asiens verwendet, aber nur in Japan sind sie zu Kunstwerken gestaltet und haben eine eigene, vom ostasiatischen Festlande wie vom südasiatischen Inselreich völlig abweichende Gestaltung erhalten.

Während die ältesten komischen Tanzmasken noch viele Anklänge an fremde Vorbilder aufweisen, wie z. B. die Dämonenmasken (Abbild. Nr. 63) an griechische Löwenfratzen erinnern, so sind die No-Masken rein japanisch. Neben individualisierten Köpfen sind allgemein Typen, wie die Geliebte und die Mutter (Abbild. Nr. 65), der junge Liebhaber, der Feldherr und der Greis (Abbild. Nr. 64), dargestellt.

Dabei durften die Masken nicht irgendein gleichgültiges Gesicht zeigen, sondern die Kunst lag gerade darin, einen Charakter in stark konzentrierter Form zum Ausdruck zu bringen. Wie im Leben des vornehmen Japaners das Minenspiel niemals



Nr. 65. Frauenmasken für No-Stücke aus Holz, farbig. 17. Jahrhundert.

die innere Stimmung verraten darf, so sollte auch hier kein Minenspiel des Zufalls dargestellt werden, sondern der typische Ausdruck des Charakters. Zahlreiche Künstler sind tätig gewesen, aber wenn ein besonders gefeierter Schnitzer eine bestimmte Form geschaffen hatte, dann blieb der Typus der einzelnen Figur beibehalten, und nur Variationen in der Ausführung waren erlaubt.

Nach meiner Auffassung sind die japanischen Masken mit das Höchste, was die Schnitzerei irgendeines Landes je hervorgebracht hat. Leider sind sie in den Palästen und Tempeln Japans sorgfältig verwahrt, so daß kaum ein gutes Original den Weg in europäische Sammlungen gefunden hat.

Stoffe Neben den Masken gehörten kostbare Kleider zum notwendigen Inventar des Adelshauses. Dem Geiste des No-Spieles entsprach es, daß sowohl die alttraditionelle Ornamentik konserviert, als auch stilisierte symbolische Muster ersonnen wurden. So entstand ein neuer, echt japanischer Stil, der ebenfalls von der lyrischen Stimmung der Zeit beeinflußt war. In freier malerischer Dekoration wurden Blumen und Symbole auf die Kleider übertragen. Damals begann man auch, nicht mehr die ganze Fläche mit dem Muster gleichmäßig zu überziehen oder streumusterartig zu füllen, sondern in unsymmetrischem Schwunge der Schriftlinie mit feinem Geschmack einen Teil des Gewandes zu verzieren. Ein Ausgleich der Linien und Farben ist wie auf einem einheitlich komponierten Gemälde durchgeführt, ohne doch mehr als eine geschmackvolle Dekoration zu sein (Tafel III).



Nr. 66. Sake-Flasche aus Porzellan von Shonzui, um 1510.

Porzellan Im Anfang des 16. Jahrhunderts reiste der Töpfer Shonzui nach China, um dort in einem fünfjährigen Kursus die Fabrikation von Porzellan mit blauer Unterglasur zu erlernen. Seine Arbeiten sind sehr selten geworden, da er nur einige hundert Stück mit importierten Materialien hergestellt hat. Mit Vorliebe malte Shonzui Blumen, Zweige und Blüten im chinesischen Stil (Abbild. Nr. 66), aber er soll auch von den berühmtesten Malern seiner Zeit, von Sesshiu und Motonobu, mit Vorlagen versehen worden sein. Aus Mangel an inländischen Materialien mußte die Fabrikation in Arita wieder eingestellt werden, und wir werden sehen, daß erst im 17. Jahrhundert die eigentliche Porzellanfabrikation begann.

Steingut Dagegen wurde die Töpferei in Steingut immer weiter entwickelt. Besonders zu beachten sind die Arbeiten aus Bizen, wo schon im 15. Jahrhundert zuerst einfache Gebrauchsartikel, dann Teeutensilien und mythologische Figuren (Abbild. Nr. 67) hergestellt wurden. Eine streng geschlossene Komposition zeigt das altchinesische Bronzevorbild. Das Material ist sehr schwer und daher von anderen Scherben leicht zu unterscheiden. Die alten Stücke sind mit einer bräunlich-blauen Glasur überzogen, deren Herstellungskunst später verloren ging.



Nr. 67. Räuchergefäß aus Steinzeug. Bizen. 16. Jahrhundert.

Lacke Einen neuen Aufschwung erlebte die Lackindustrie. Im 13. und 14. Jahrhundert scheint ein gewisser Niedergang in der Lackmalerei stattgefunden zu haben, aber im 15. Jahrhundert hatten die Japaner ihre chinesischen Lehrmeister weit übertroffen, so daß chinesische Studenten nach Japan kamen, um die Lackmalerei in Gold und Farben zu erlernen. Damals wurde durch Aufstreuen von Goldpulver der in Europa Aventurin-Lack genannte Nashiji-Lack erfunden.

Arbeiten aus dem 15. Jahrhundert sind sehr selten. Einesteils haben die bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts währenden Bürgerkriege vieles zerstört, anderseits scheint die Kunstproduktion in kleinem Umfange auf einzelne Fürstenhöfe beschränkt gewesen zu sein, während die große Masse der Begüterten noch keinen Teil an dem Gebrauch



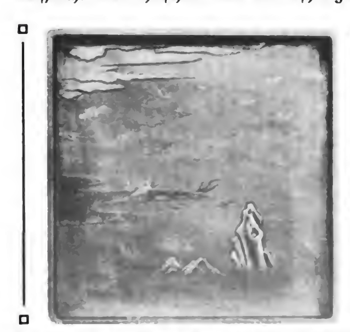
Nr. 68. Schreibkasten mit Landschaft und Schriftzeichen, reliefartiger Goldlack. Ende 15. Jahrhundert.

von Kunstwerken nahm. Stücke aus der älteren Zeit der Priesterkunst sind in den von allen Kriegsparteien geschonten Tempeln zahlreich erhalten, aber die Werke aus der Zeit der jahrhundertelangen Ritterkämpfe sind auf den Fürstenhöfen meistens vernichtet worden.

Die Entwicklung der Malerei und Dichtkunst hat auch den Inhalt des Dargestellten in der Lackmalerei verändert. Waren früher Symbole und Ornamente oblatenartig aufgesetzt, so begann man jetzt, ganze Bilder, besonders Landschaften, in Lack zu übertragen. Die ornamentale Verzierung wurde zum Bildornament weiterentwickelt; aus dem geschickten Techniker wurde ein gestaltender Künstler, der auch vom Shogun Yoshimasa den Malern und Bildhauern im Rang gleichgestellt wurde. Neben Vögeln, Blumen und buddhistischen Symbolen kamen Landschaften, architektonische Bilder und Gruppen von Menschen zur Darstellung.

So sehen wir auf einem Lackkasten (Abbild. Nr. 68) eine völlig malerisch aufgebaute Landschaft. Wenn auch die Gesamtwirkung das Streben nach einer natürlichen Wiedergabe erkennen läßt, so sind die Mittel doch noch ganz primitiv. Die Vögel sind ohne Rücksicht auf die perspektivische Verjüngung und auf das Verhältnis zu den Bergen wie Stempel nebeneinandergesetzt. Nur durch Relief ist die Abstufung der Entfernung angedeutet. Die Zeichnung ist noch im chinesischen Ornamentstil der früheren Zeit befangen. Die stilisierten Berge tragen die Schriftzeichen eines Verses zu denen das Lackbild die Illustration gibt. In freier Übersetzung lautet der Fünfzeiler: „Am Berge Enzan an Sashides Ufern wohnen Tausende von Vögeln, und sie singen den Ruhm des gesegneten Herrschers“.

Ein anderer Lackkasten (Abbild. Nr. 69) führt uns an die Gestade des Meeres, aus dem einzelne Felsen einsam emporragen. Auf der Rückseite des Deckels wird die feierliche Stille des Ufers durch Ruhe suchende Vögel gestört. Die ganze Auffassung entspricht dem lyrischen Stile der Ashikaga-Zeit. Dieser Lackkasten zeigt bereits eine





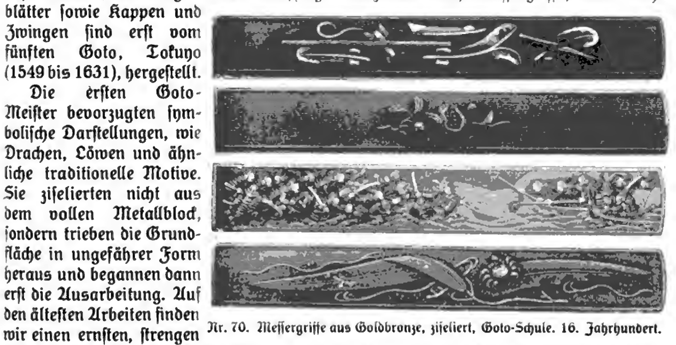
Nr. 69. Schreibkasten mit Küstenlandschaft, Reliefartiger Goldlack auf Goldpulvergrund. 16. Jahrhundert.

völlige Beherrschung der Technik. Die Goldflächen sind durch Verwendung von Blattmetallauflagen und Goldpulverstreuung und durch verschiedene Arten von Politur in vielfarbiger, abwechslungsreicher Tönung geschaffen. Eine gesteigerte Wirkung ist durch Reliefausarbeitung erzielt. Wir finden hier bereits alle technischen Grundlagen der in den späteren Jahrhunderten Weltruf erlangenden japanischen Lackkunst vorhanden.

Metallziselierung — Goto

Im 12. Jahrhundert hatten wir ziselierte Bronzearbeiten zur Verzierung von Rüstungen kennen gelernt. Auf diesen mittelalterlichen Stil griff Goto Yujo (1439 bis 1512) zurück, als er am Hofe der Ashikaga-Shogune Metallarbeiten der verschiedensten Art ausführen sollte. Die weiche farbige Bronze mit Goldzusatz oder Goldauflagen war besonders geeignet, die Kunst der Malerei in Reliefschnitt wiederzugeben. Viele Vorlagen soll ihm sein Zeitgenosse Kano Motonobu geliefert haben.

Yujo wurde der Begründer jener gefeierten Goto-Schule, die bis in die moderne Zeit die Ziselierung von Schwertzieraten gepflegt hat. Er war der erste, der Metallziselierungen auf die Ornamente des Schwertes, nämlich das Griffornament und die Schwertnadel, übertrug. Seine Nachfolger verzierten auch Messergriffe; aber Stichblätter sowie Kappen und Zwingen sind erst vom fünften Goto, Tokuyo (1549 bis 1631), hergestellt.



Nr. 70. Messergriffe aus Goldbronze, ziseliert, Goto-Schule. 16. Jahrhundert.

Die ersten Goto-Meister bevorzugten symbolische Darstellungen, wie Drachen, Löwen und ähnliche traditionelle Motive. Sie ziselierten nicht aus dem vollen Metallblock, sondern trieben die Grundfläche in ungefährer Form heraus und begannen dann erst die Ausarbeitung. Auf den ältesten Arbeiten finden wir einen ernsten, strengen Stil, in großzügiger einfacher Form. Die späteren Arbeiten sind abwechslungsreicher gestaltet und zeigen ganze Bilder oder Teile derselben nach den Meistern der Tosa- und Kano-Schule (Abb. Nr. 70). Jene zierlichen und eleganten Stücke, die sich hauptsächlich in europäischen Sammlungen vorfinden, gehören meist den letzten Jahrhunderten an.

In Japan wurden die nur in geringer Anzahl erhaltenen Arbeiten der ersten Goto-Meister mit Gold aufgewogen. Ob es sich hierbei um eine dem Preise entsprechende künstlerische Vollendung oder um eine besondere Wertschätzung der historischen Momente und der Seltenheit handelt, können wir Europäer schwer beurteilen. Jedenfalls gaben die Goto-Meister die Anregung zu einer glänzenden Weiterentwicklung der Schwertzieratkunst.

Waffen

Auch die Waffenkunst hat in dieser Zeit berühmte Künstler erlebt. Die als Plattnermeister seit Jahrhunderten gefeierte Miochin-Familie schuf verzierte Helme von berühmter Schönheit.

Der Mongoleneinfall hatte die Anregung gegeben, die Küsten stark zu befestigen und die Taktik insofern zu ändern, als der bisher bevorzugte Einzelkampf durch eine einheitlich kommandierte Schlachtordnung mit Verteilung der einzelnen Waffen auf bestimmte Plätze und mit einer Sicherung gegen Seitenangriffe durch Reserven ersetzt wurde.

Waren bisher Bogen und Pfeile, Lanzen und Schwerter die unzertrennlichen Begleiter eines jeden Kriegers, so wurde jetzt eine Teilung der Soldaten nach Waffen durchgeführt. Neben der alten breiten Säbellanze kam die langstielige Stechlanze auf sowie die Keule aus Holz mit Eisennägeln oder ganz aus Eisen. Die Handhabung erforderte eine freiere Bewegung, als die bisherige Rüstung gestattete, und so wurden einzelne Teile wie die Schulter und Beinstücke verkleinert und dem Körper besser angepaßt. Auch kam die Anwendung von eisernen Kettenpanzern zum Schutz von Arm, Bein und Hals nach festländischem Vorbild in Mode. Anderseits wurde die Rüstung des Bogenschützen für den Fernkampf vergrößert und verbreitert.

Nur vorübergehend konnten die Ashikaga-Shogune Ruhe im Reich halten; immer wieder erhoben sich die trotzigen Ritter. Aufruhr und Kampf erfüllten ohne Unterlaß das Reich. Das Volk wurde ausgesogen und verarmte. Eine wüste Soldateska trieb sich plündernd im Lande umher. Die Sicherheit für Leben und Gut hörte auf, und eine Anarchie herrschte. Selbst die alten Bande der Vasallentreue wurden gelöst, als zwei Gegenkaiser herrschten und im Laufe von 50 Jahren fast sämtliche Fürsten beiden Höfen dienten. Wer heute Freund war, konnte morgen als Feind im Felde gegenüberstehen. Selbst Vater und Sohn kämpften gegeneinander.

Es war die Zeit eines allgemeinen wirtschaftlichen Ruins, aber merkwürdigerweise auch die Zeit vorübergehender Kunstblüten. Die pracht- und kunstliebenden Shogune, besonders Yoshimitsu (1367 bis 1394) und Yoshimasa (1443 bis 1472), schufen eine Renaissancezeit, die einen Höhepunkt der japanischen Kunst bedeutet. Aber noch war es eine Adelskunst in kleinem Umfange, die auf einzelne Höfe beschränkt war. Nach vielen Richtungen erinnert diese Zeit an die Renaissance in Italien.

Wir sahen den Einfluß, welchen die lyrische Dichtung, die Teezeremonien und das No-Spiel auf die Entwicklung der Malerei, der Maskenschnitzerei und der verschiedenen Arten des Kunstgewerbes, wie Lacke, Töpfereien, Stoffe und Metallziselierungen, ausgeübt haben.

Toyotomi-Zeit

Mitte des 16. bis Anfang des 17. Jahrhunderts.

Christentum

Mitten in die Fürstenkämpfe fiel ein Ereignis, dessen Folgen die japanische Literatur wenig beachtet, sogar möglichst unterdrückt hat, das aber auf die Entwicklung vieler japanischer Techniken, Sitten und Ideen einen starken Einfluß ausgeübt hat. Das war das Eindringen christlich-europäischer Kultur durch den Verkehr mit portugiesischen Kaufleuten und Kriegern, und vor allem mit den Jesuiten.

1549 begann Franz Xavier sein frommes Missionswerk, und schon 1582 sollen 600000 Japaner als Christen bekehrt gewesen sein, darunter alle Stände vom hohen Adel bis zum armen Mann aus dem Volke. Unter Hideyoshi war die Hälfte der Armee auf dem Feldzuge nach Korea (1598) christ-

Nr. 71. Schloß zu Nagoya, 1610.

1



2

3



1. und 2. Bunte Stoffmuster für No-Spiele, Ende 16. Jahrhundert. 3. Stickerei für Kleid, Ende 17. Jahrhundert.

lich. Diese Erfolge einer Religion für die Armen und Unglücklichen sind bei einem Volke, dessen elende Regierung seit über 100 Jahren nur Unruhe und Not gebracht hatte, sehr verständlich. Für die Ritter aber waren die Missionare mit Freuden empfangene Lehrer, da sie das Gießen und den Gebrauch von Kanonen und Gewehren sowie den Bau von steinernen Mauern und befestigten Schlössern zeigten.

Bauten, Festungen

Schon seit dem 12. Jahrhundert wurden militärische Befestigungen von Erdwällen, Palisaden und Gräben, auch vereinzelt von Wachtürmen errichtet, die gegen Pfeile und Lanzen genügend Schutz boten.

Verbesserte Waffen verlangen auch verbesserte Schutzwehr.

Als die Portugiesen die ersten Schießwaffen einführten, war der hölzerne Palisadenschutz völlig unzureichend, und Festungen aus Stein nach europäischem Muster wurden errichtet. Bereits 40 Jahre nach der ersten Landung der Europäer wurde von Hideyoshi ein mächtiges Schloß zu Osaka erbaut, das vorbildlich für alle späteren Schloßbauten blieb (Abbild. Nr. 71). Die Erdwälle waren mit gewaltigen Granitblöcken belegt, die ohne Mörtelverbindung durch ihr Eigengewicht aneinander paßten, und nur die Eckstücke wurden mit Eisen befestigt.

NIFON NO
COTOBA TO
Historia uo narai xiran to
FOSSVRV FITO NO TAMENI XEVA NI YAVA RAGVETARV FEIQE NO MONOGATARI.



IESVS NO COMPANHIA NO
Collegio Amacusa ni voite Superiores no go menqio to xite core no fan ni qizamu mono nari.
Go xuxxe yori M.D.L.XXXXII.

Nr. 72. Titelblatt zu Heike Monogatari und Äsops Fabeln mit importierten Schrifttypen, gedruckt im Amakusa-Kolleg der Jesuiten. 1592.

Hölzerne Brücken überspannten die breiten Festungsgräben, während die Nebenbrücken ganz leicht gebaut wurden, um bei Feindesnahen sofort zerstört werden zu können. Die Hauptbrücke wurde im Laufe von Jahrzehnten zu einem so raffinierten Kunstwerke der Technik gestaltet, daß das Herausziehen eines einzigen Pflockes genügte, um die ganze Brücke zum Zusammenstürzen zu bringen.

Buchdruck

In Arita wurde von Jesuiten eine Malschule errichtet, aber die so anders gestaltete Auffassung der Perspektive und die Öltechnik konnten den japanischen Stil nicht verdrängen. Dagegen hat die Gründung einer Druckerei in Amakusa die Grundlage für die Entwicklung des Buchdruckes und wahrscheinlich auch des Holzschnittes gelegt. Aus Europa wurden Metallbuchstaben eingeführt, um die japanischen Texte in portugiesischer Aussprache zu drucken (Abbild. Nr. 72). Damals wurden die ersten Holzschnittillustrationen wenigstens auf den Titelblättern der Bücher ausgeführt. Nur ganz vereinzelte Exemplare einiger Werke aus der Jesuitendruckerei sind zufällig in europäischen Bibliotheken erhalten, und wir können annehmen, daß die meisten Bücher mit der Ausrottung der Christen zugleich vernichtet worden sind. Aus Mangel an Material können wir den Einfluß besonders auf die Entwicklung des Holzschnittes nur andeuten und nicht im einzelnen beweisen. Jedenfalls dürfte es kein Zufall sein, daß erst im Anfange des 17. Jahrhunderts die Holzschnittkunst in Japan begann, während in China schon Jahrhunderte früher Buchillustrationen bekannt waren.

Lacke Im kriegerischen 16. Jahrhundert fand kein Fortschritt in der Lacktechnik statt. Als Hideyoshi (1590) den Bau des prunkvollen Schlosses in Osaka begann, strömten die Lackkünstler aus den verschiedensten Provinzen zusammen, und die Decken, Friese, Altare und Reliquienbehälter wurden aufs kunstvollste verziert. Wenn auch das Schloß, noch kaum vollendet, durch Feuer zerstört wurde, so blieb dieser prunkvolle Stil der Palastausschmückung doch maßgebend für die Folgezeit.

Die Ausmalung der Tempel im Mittelalter (S. 16) nach dem Vorbilde der alten Stoffmuster war etwas schwerfällig und steif. Damals begannen selbständig schaffende Künstler die Muster den einzelnen Flächen anzupassen (Abbild. Nr. 73 bis 74). Besonders auffallend ist die starke Betonung der Linienführung. An Stelle der malerischen Behandlung der Lackfläche ist die lineare getreten; an Stelle des abgeschlossenen Bildes die Dekoration der Fläche (Abbild. Nr. 75). In dieser Beziehung bilden die Arbeiten aus der Toyotomi-Zeit den Übergangsstil zu den großen Lackkünstlern der letzten Jahrhunderte.



Nr. 73. Türen in Goldlackmalerei mit graviertem Metallbeschlag am Grabmonument des Hideyoshi, um 1600.

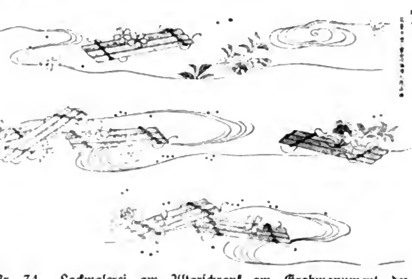
Stoffe Den gleichen Stil finden wir auch bei den Stoffen bevorzugt (Tafel III, 1 und 2). Die Motive entsprechen den No-Gewändern der Ashikaga-Zeit. Die mehrfarbigen Ahornblätter zwischen stilisierten Wellen und Wolken sind Symbole des Herbstes, und die in verschiedenen Größen und Farben auf quadrierter Fläche zerstreuten Räder sind buddhistische Symbole. Die Ausführung aber zeigt die Betonung der Linienführung und eine Anpassung an den Stoff in einer geschmackvollen freien Dekoration.

Diesen Mustern ist etwas Ernstes und Einfaches eigen. Sie zeigen eine großzügige Durchführung des Grundmotives. Erst in der späteren Zeit ist ein kleinliches Nebeneinander und eine gedankenlose Überladung entstanden.

Schwertzieraten Einen ähnlichen Stil finden wir bei der Ausschmückung der Waffen. Verbesserte Techniken im Guß der Bronze und im Schmieden des Eisens wurden erlernt, so daß die Metalle zu Wachs in den Händen der Künstler wurden. Ohne Rücksicht auf das spröde Material konnte jeder bildnerische Schmuck übertragen werden.

Die Stichblätter am Schwert, die bisher aus einfach geschmiedeten Eisenplatten oder Lederscheiben bestanden, wurden nach dem Vorbilde der portugiesischen Degenglocken in Eisendurchbruch ausgeführt (Abbild. Nr. 76). Ein gewisser Stil wird noch heute „Namban“ genannt (c, d) und bedeutet in diesem Sinne „spanisch“.

Die von den Jesuiten erlernten zeichnerischen Kenntnisse beeinflußten den Stil



Nr. 74. Lackmalerei am Altarschrank am Grabmonument des Hideyoshi, um 1600.

jener Stichblätter, die mit in Japan vorher unbekannten geometrischen Mustern (a) in positiver Silhouette ausgesägt wurden. Ebenfalls eigenartig und wahrscheinlich durch europäischen Einfluß entstanden sind die Verzierungen mit importierten Messing- und Eisendrähten (b). Es ist fraglich, ob die technischen Kenntnisse und der Geschmack zur Herstellung derartig verzierter Stichblätter vor der Landung der Europäer vorhanden gewesen waren.



Nr. 75. Sattel und Steigbügel in schwarzem Lack mit reliefartiger Goldlackmalerei, eingefaßt mit echtem Gold; vermerkt: „Lackmalerei auf Bestellung von Hideyoshi nach Entwurf von Kano Yeitoku 1577 hergestellt".

Neben den Eisenarbeiten blieben auch die Bronzeziselierungen der Goto-Meister mit Gold- und Silbereinlagen in Mode. Immer vielseitiger wurden die Motive. Die Portugiesen hatten die Japaner mit der alten deutschen Methode, Kupfer zu reinigen, bekannt gemacht, so daß durch Beiprodukte eine Blei-Kupfer-Bronze hergestellt wurde, die eine bessere Schärfe des Abgusses, eine sauberere, eigenartig glänzende Oberfläche, eine größere Härte des Metalls und eine größere Flüssigkeit beim Schmelzen ermöglichte. Daneben erlernte man, anstatt der bisher in ausgestochenen Gruben eingelegten Metallstückchen, dünne Goldplättchen in verschiedenster Färbung aufzulöten. Dieser Fortschritt erleichterte wesentlich, den malerischen Wirkungen der Originale in den feinsten Linien und Nuancen zu folgen. Auf die kleine Fläche des Stichblattes wurden ganze Bilder möglichst pinselgetreu kopiert. Auf dem tiefschwarzen Grunde der gekörnten Goldbronze — Shakudo — (Abbild. Nr. 70) wurden neben Gold und rotem Kupfer auch weißliche Silberbronze verwendet.

Waffen

War bisher der glatte Eisenpanzer mit Stoff oder Leder in altertümlichen Mustern bezogen worden, so entstand jetzt ein völlig neuer Stil in der Ausschmückung der Rüstung. Die seit Jahrhunderten berühmte Miochin-Familie und alle anderen Plattner hatten eine bewunderungswürdige Fertigkeit in der Herstellung von dünnen und doch widerstandsfähigen Eisenplatten erreicht. Aber sobald eine Ausschmückung der kriegsmäßigen glatten Eisenflächen begann, wurden Stoffe und an den Rändern Bronzebeschläge aufgelegt.

Ähnlich wie die Seto-Teebüchsen keine andere Verzierung als die glatte Haut der Glasur in raffiniertester Vielseitigkeit aufweisen, so war es auch bei den Rüstungen. Die glatte



Nr. 76. Stichblätter aus Eisen in geometrischen Mustern (a), mit aufgelegten Metalldrähten (b), in spanischem (Namban-)Muster (c u. d).



Nr. 77. Rüstung aus Eisen, wahrscheinlich Geschenk von Hideyoshi um 1597. Seit Anfang 17. Jahrhunderts in der Armeria zu Madrid.

Eisenfläche wurde nur durch die Schönheit des Materials, durch Hämmern, Ätzen, Glätten und viele andere Handgriffe veredelt, aber nicht durch Muster bereichert.

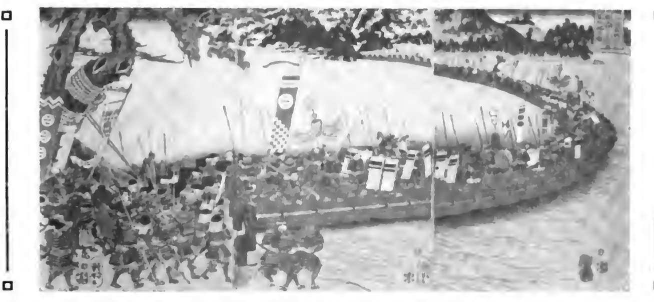
In der altjapanischen Kunst war niemals der nackte Körper dargestellt worden; um so mehr muß es auffallen, daß bei einer Rüstung, die am Ende des 16. Jahrhunderts bereits in europäischen Besitz kam (Abbild. Nr. 77), der Brustpanzer in naturalistischer Weise als nackter Körper modelliert ist, dem sich der Helm in Gestalt eines Kopfes anschließt, um die Wirkung eines Riesen zu erzielen.



Nr. 78. Brustpanzer aus Eisen. 16. Jahrhundert.

In einem Buche aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts über das Theater finden sich nackte Menschen abgebildet, um die Haltung des Körpers bei der Bewegung auf der Bühne zu zeigen. Derartige Bilder sind weder früher noch später aufzufinden und kamen erst im 19. Jahrhundert, als wieder ein europäischer Einfluß vorhanden war, in Mode. Ich glaube daher, daß diese realistische Auffassung in der kurzen Zeit des Verkehrs mit den Europäern durch letztere beeinflußt worden ist. Auch die Gesichtsmaske (Abbild. Nr. 77) zeigt eine Beobachtung der Natur, die sonst nicht üblich war.

Daneben wurden andere Muster, nach Bildern der Kano-Schule, der Fläche angepaßt (Abbild. Nr. 78). Dargestellt wurden vorwiegend die symbolischen Tiere, wie Drachen, Schildkröten oder der Feuergott Fudo. Die Panzerstücke aus der Kriegszeit des 17. Jahrhunderts sind einteilig, geradlinig, schwer in der Form — zweckentsprechend.



Nr. 79. Heereszug des Generals Ashikaga Takaiiji um die Mitte 14. Jahrhundert.

Der Heereszug eines Feldherrn (Abbild. Nr. 79) gab ein malerisches Bild. Große Fahnen und Abzeichen auf langen Stangen zeigten weithin die Bedeutung des einherziehenden Ritters, der zu Pferde, gefolgt von Bogenschützen mit großen Schilden auf dem Rücken und von Soldaten mit langen Lanzen, den Zug anführte. Trotzdem für den Fernkampf einige Schützen mit Gewehren der Schlachtordnung eingereiht wurden, blieben die langstieligen Lanzen mit kurzer Spitze und vor allem die Bogen die wesent-

lichen Waffen in dem Bruderkampfe der Großen des Reiches. Kanonen wurden nur zum Angriff auf Festungen verwendet.

Töpferei Wie wir gesehen hatten, waren wiederholt, so im 13. und Anfang des 16. Jahrhunderts Ansätze zur Entwicklung der Glasur und Porzellantöpferei geschaffen, aber eine Weiterentwicklung hatte nicht stattgefunden.

Hideyoshi sammelte für die von ihm besonders gepflegte Teezeremonie altertümliche Gefäße, die man damals in Japan noch nicht herzustellen verstand. Der Verkehr mit den Europäern hatte Japan in den Welthandel mit den Philippinen, mit Indien, Siam und China hineingezogen, und die Folge war, daß alte chinesische Töpfereien, die in den anderen Ländern nur eine geringe Beachtung fanden, nach Japan exportiert und dort mit Gold aufgewogen wurden. Den Fürsten und tapferen Kriegern wurden Teebecher und Teebüchsen als Belohnung verehrt, und um den



Nr. 80. Yomei-Tor des Iyeyas-Tempels, Nikko. Erste Hälfte 17. Jahrhundert.

Wert durch Import von außerhalb nicht zu verringern, schuf Hideyoshi ein Monopol, indem er bei Todesstrafe die Einfuhr derartiger Töpfereien verbot.

Bei einer solchen übertriebenen Wertschätzung war es nur natürlich, daß das Bedürfnis entstand, auch in Japan selbst die Herstellung zu erlernen. Infolgedessen brachte Hideyoshi von seinem Feldzuge aus Korea zahlreiche Töpferfamilien mit, die er an verschiedenen Orten ansiedelte. Damit legte er die Grundlage zu der noch heute in Japan blühenden Töpferindustrie.

So sehen wir am Ende des 16. Jahrhunderts von dem General des Kaisers, dem Emporkömmling Hideyoshi, die Fürsten besiegt und das Reich in den Welthandel eingezogen, wie tausend Jahre vorher. Europäischer und koreanisch-chinesischer Einfluß verändern Sitten und Techniken. Das militärische Handwerk bekommt durch Ein-

führung der Schießwaffen neue Anregungen, und für das Kunstgewerbe werden die Grundlagen für die Entwicklung in der neuen Zeit geschaffen. Holzschnitt und Töpferei sowie die Eisen- und Bronzetechnik erreichen in dieser Zeit jene technische Vollkommenheit, die den Weltruhm des japanischen Kunstgewerbes in den nächsten Jahrhunderten begründete.

Tokugawa-Zeit Die neue Zeit — Das japanische Rokoko. 1600 bis 1868.

17. Jahrhundert

In der blutigen Schlacht von Sekigahara (1600) ging Tokugawa Iyeyas, der Fürst von Mikawa, als Sieger hervor, und der Mikado belohnte ihn mit dem seit Jahrzehnten verwaisten Amt eines Shogun. Er wurde der Begründer der mächtigen Tokugawa-Dynastie, die bis zu der modernen Restauration (1868) die tatsächliche Herrschaft des Reiches ausgeübt hat.

Die im Anfang des 17. Jahrhunderts durchgeführte Absperrung gegenüber dem Auslande verhinderte zunächst jedes Eindringen neuer Gedanken und Techniken. Der Glaube hatte die religiöse Kunst eingeführt, und die Ritterehre die nationale geschaffen; chinesische und europäische Einflüsse förderten die Weiterentwicklung. In der fast dreihundertjährigen Friedenszeit gab es keine neuen geistigen Strömungen und daher auch keine großen Probleme. Reichtum, Wollust und Fürstenlaune können einen üppigen Luxus und immer neue und reichere Ausführungsarten, aber keine Ideale als Grundlage neuer Kunstrichtungen schaffen.



Nr. 81. Holzschnitzerei, Tempel von Iyemitsu, Nikko. Erste Hälfte 17. Jahrhundert.

In diesem Sinne hat unter der Tokugawa-Herrschaft ein Niedergang der hohen Kunst stattgefunden. Aber gleichzeitig sind verschiedene Gebiete des Kunstgewerbes und mit ihnen eine elegante, liebenswürdige Verzierungskunst, die in Europa den größten Anklang fand, glänzend entwickelt. Nicht die Malerei und die Skulptur feierten ihre höchsten Triumphe, sondern die Töpferei und Lackmalerei, die Metall- und Elfenbeinschnitzerei. Die Kunstfertigkeit blieb nicht mehr auf den Schmuck der Schlösser und Tempel beschränkt, sondern drang in die Wohnhäuser der wohlhabenden Stadtbürger und in die Landhäuser der Bauern.

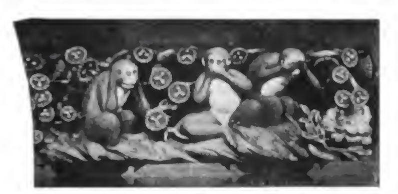
In der neu gegründeten Tokugawa-Hauptstadt, dem heutigen Tokio, mußten die Fürsten ihre eigenen Paläste unterhalten und jedes zweite Jahr zur Berichterstattung dort weilen. Dem Beispiel des Shogun folgend, wurde ein luxuriöser Hof nicht nur in der Heimat, sondern auch in der Hauptstadt unterhalten. So kam es, daß in Tokio ein Zusammenfluß von Künstlern und Handwerkern aus dem ganzen Reiche stattfand und eine Blüte des Kunsthandwerks entstand.

Bauten

Hatte Iyeyas als Krieger und Staatsmann sein Hauptaugenmerk auf die Stärke der Befestigung als den Ausdruck der Macht gelegt, so betonten seine Nachfolger die künstlerische Verzierung.

Im 15. Jahrhundert wurden die schlichten Flächen der Wände mit dem Pinsel belebt, aber jetzt gesellte sich zur Pinselmalerei die Holzschnitzerei und die Lackmalerei.

Der einfache Torbau ähnelte einem Museum von Schnitzereien (Abbild. Nr. 80). Die Balkenenden wurden zu Tierköpfen gestaltet und jede Fläche mit Holzreliefﬁguren in chinesischem Geschmack verziert. Durch weiße und farbige Lackmalerei und vergoldeten Metallbeschlag wurde die Wirkung gegenüber dem dunklen Grün der Bäume weiter gesteigert. Das schwere Dach erhielt durch Buchtungen in geschwungenen Linien und Eckverzierungen eine neue Belebung. Die aus China importierten, glasierten Ziegel begann man in Japan selbst herzustellen und allgemein zur Deckung der Häuser zu verwenden.



Nr. 82. Drei Affen, Holzschnitzerei, Nikko, von Hidari Jingoro (1594 bis 1634).

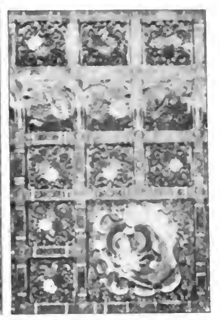
Die Wände wurden mit reichen, oft überladenen Schnitzereien und farbigen Füllungen versehen (Abbild. Nr. 81). Der Stil folgte dem chinesischen Vorbilde, indem die ganze Fläche gleichmäßig mit Relief überzogen und dem Schwunge der japanischen Kalligraphie nur ein bescheidener Einfluß eingeräumt wurde.

Die ausgewählten Tiere und Pflanzen hatten symbolische Bedeutung. So sollen drei Affen (Abbild. Nr. 82) durch ihre Handbewegung die Sinne: Gesicht, Gehör und Geruch darstellen. In der Ausführung vereint sich eine naturalistische Behandlung der Tiere mit einer Stilisierung der Pflanzen und des Erdbodens. Jeder Teil ist in dem Stil geschnitzt, in dem er zum erstenmal in Japan ausgeführt und seit der Zeit stets wiederholt worden war. Für den Erdboden gab es uralte chinesische



Nr. 83. Saal im Nishi Hongwanji-Kloster, Kioto, erbaut 1591, mit Wandbildern von Kano Hidenobu und Schnitzereien von Hidari Jingoro (1594 bis 1634).

Vorbilder auf Bronzegefäßen und Malereien; für die Blumen blieb die stilisierte Form des Mittelalters beibehalten, und nur für die Affen fehlte ein Schema, da mußte der Schnitzer die Natur beobachten und einen neuen Typus schaffen. Für die

Nr. 84. Kassettendecken, Nikko. Erste Hälfte 17. Jahrhundert.

Vögeldarstellung waren dagegen Überlieferungen vorhanden, und wir finden daher für diese Tiergattung wieder die Stilisierung bevorzugt (Abbild. Nr. 81). Besonders berühmt waren die Schnitzereien (Abbild. Nr. 82 u. 83) von Hidari Jingoro (1594 bis 1636).

In den Palästen trugen gewaltige Säulen die einfachen, meist flachen Kassettendecken, welche durch starke Unterzüge gestützt wurden (Abbild. Nr. 83). Die quadratischen Flächen wurden zuerst durch Malereien nach Stoffmustern, später durch Reliefschnitzereien (Abbild. Nr. 84) in verschiedenen Motiven wirkungsvoll geschmückt. Gegenüber den älteren Decken waren die einzelnen Leisten und Balken schlanker und besser gegliedert und die Kanten durch zierliche Profilleisten eleganter gestaltet. Reiche Metallbeschläge betonten die Kreuzungen der Hölzer, die farbig bemalt oder vergoldet waren.



Nr. 85. Tiger. Farbige Malerei auf Goldgrund von Kano Tannu, auch Morinobu genannt (1602 bis 1674).

Die Kosten dieser Fürstenbauten waren enorm, und trotzdem sind keine neuen Konstruktionen, keine neuen Ausschmückungen, nicht einmal besonders originelle Modelle geschaffen. Alle Kunsthandwerker des Reiches vereinten sich, um möglichst Kostbares und Prunkhaftes in der Residenz herzustellen, aber es fehlten die sittlichen Ideale, die die Künstler hätten begeistern können, neue Ausdrucksformen zu ersinnen. Es waren die Werke auf Befehl eines Cäsar, nicht eine Kunstbetätigung, die aus dem Herzen gläubiger Priester oder ihrer Freiheit bewußter Ritter und Bürger hervorquoll. Wie der Schloß- und Tempelbau, so hat auch das Bürgerhaus keine Neugestaltung erfahren.

Malerei

In China waren den in vornehmer Einfachheit skizzierten Impressionen aus der Tang- und Sung-Zeit die kräftigen, in

bunten Farben und im Detail sorgfältig ausgeführten Arbeiten der Ming-Dynastie gefolgt; in ähnlicher Weise entwickelte sich die japanische Malerei. Die Kano-Schule hatte mit wuchtiger Kraft die Darstellung auf wenige Linien und Farbflecke vereinfacht, jetzt begann wieder das Detail mit liebevoller Sorgfalt durchgearbeitet zu werden. Aus einer Fülle von nebeneinandergestellten Einzelheiten wurde in dekorativer Weise ein Gemälde zusammenkomponiert.

Getragen von den politischen Erfolgen entstand ein nationales Volksbewußtsein, das der Kunst neue Absatzgebiete eröffnete. Neben der Pflege der chinesischen Überlieferungen und der mittelalterlichen Heldendarstellung wurden die Vorwürfe des täglichen Lebens und eine reiche symbolische Dekorationskunst von den Bürgerkreisen bevorzugt. Schon im Mittelalter haben wir die Darstellung von Volksszenen kennen gelernt. Iwasa Matabei griff zurück auf diesen Stil und schuf realistische Darstellungen aus dem täglichen Leben. Er gilt als der Begründer der volkstümlichen oder Ukiyoye-Schule, aus welcher die Künstler des Holzschnittes später hervorgingen.

Den freieren Sitten am Hofe der Shogune entsprach es, daß der Schauspieler, die Kurtisane und die Tänzerin einen wichtigen Platz im Kulturleben des Volkes einzunehmen begannen, und daß sie dementsprechend neben den romantischen Rittergestalten des Mittelalters die beliebtesten Vorwürfe für die Maler wurden.

Eine Fülle von Malereien auf Setzschirmen, Wänden und Rollbildern wurde hergestellt. Jedes wohlhabende Haus besaß mehrere solcher Stücke, die je nach der Stimmung und Bedeutung des Tages aus den steinernen Schatzhäusern hervorgeholt und aufgestellt wurden.

Trotz der großen Anzahl schaffender Künstler haben im 17. Jahrhundert nur Wenige einen Ruf erlangt, der dem der alten Meister nahekäme. In erster Linie ist Kano Tanyu, auch Motonobu genannt (1602 bis 1672), zu erwähnen. Seinen Bildern fehlt die Größe und Einfachheit der Komposition der früheren Zeit, aber dafür hat seine Linienführung einen mehr eleganten, leichteren Zug. Aus Freude am Schwunge der schönen Linie und am Aufbau der Gruppen vernachlässigt er die Beobachtung der Natur. Er will nicht einen Tiger (Abbild. Nr. 85), der in Japan unbekannt war, nach der Natur schildern, sondern die geschmeidige Bewegung der Katze als Symbol der Verschlagenheit und Kraft darstellen. Eine Steigerung in der Wirkung erzielte er durch bunte leuchtende Farben. Als Hintergrund wählt er häufig an Stelle der stimmungsvollen Luftperspektive den von Yeitoku (1545 bis 1592) zuerst angewendeten Belag mit goldenem Blattmetall.

Nr. 86. Hahn. Schwarz-Weiß-Malerei von Miyamoto Musashi (1582 bis 1645).

Daneben blieb die Schwarz-Weiß-Skizze sehr beliebt. Neben der vornehmen akademischen Ruhe kam auch eine mehr bewegte Auffassung in Mode. Die beliebten Hahnenkämpfe gaben Gelegenheit zum Studium dieser kraftvoll sich bewegenden Tiere (Abbild. Nr. 86).



Nr. 87. Illustrationen aus dem Roman Ise Monogatari, Holzschnitt, 1608.



Nr. 88. Zwei Frauen und Lauscherin, Holzschnitt von Okumura Masanobu, um 1690.

Holzschnitt Das Beispiel der Jesuitendruckerei in Amakusa hatte die Anregung gegeben, die bisher im Blockdruck und vorübergehend nach portugiesischem Vorbild mit einzelnen Typen hergestellten Bücher mit Illustrationen zu versehen. So wurde 1608 der erste illustrierte Roman (Abbild. Nr. 87) veröffentlicht. Wir sehen die ganze Fläche mit Zeichnung angefüllt, selbst der Himmel ist durch Wolkengebilde, die stark an Dürersche Zeichnungen erinnern, überladen. Die Figuren sind der Darstellungsart der Tosa-Schule ähnelnd, aber es fehlt die feine Kompositionsart und das geschmackvolle Abwägen der Linien und Farben. Die Zeichnung entspricht nicht einer stimmungsvollen Schilderung, sondern einer mehr derben sachlichen Darstellung für den Geschmack der großen Masse des Volkes. Etwas Unfeines und Nüchternes liegt in der Auffassung.

Eine bessere Durcharbeitung beginnt erst am Ende des 17. Jahrhunderts, als durch Hishikawa Moronobu und seine Schüler (Abbild. Nr. 88) die in Europa übermäßig geschätzte Schule des Holzschnittes begründet wurde. Die Freude am Schwunge der unsymmetrischen, kalligraphischen Linien beeinflußte immer mehr die Richtigkeit der Zeichnung. Die Kostüme wurden mit Mustern überladen, und durch das Liniengewirr entstand oft ein so unruhiges Durcheinander, daß es dem europäischen Auge schwer wird, die einzelnen Figuren zu erkennen.

Lacke Auch die Lackmalerei folgte dem Stile der Zeit. Waren früher stimmungsvolle Landschaften in andeutender und zusammenfassender Weise auf die Fläche komponiert, so finden wir jetzt die Gegenstände mit einer Fülle von Einzelheiten in liebevoller Detailarbeit überladen. Monate-, oft jahrelanger Fleiß ist nötig, um in dem schwierigen Material mit bewunderungswürdiger Handfertigkeit und unendlicher Geduld die feinen Goldmalereien in ihren zahlreichen Abschattierungen herzustellen (Abbild. Nr. 89). Immer mehr wurde der erzählende Inhalt durch über- oder nebeneinandergestellte Menschen, Tiere und Landschafts-Einzelheiten betont (Abbild. Nr. 90). Die Darstellungen von Bergen und Bäumen wurden mit Vorliebe kräftig im Relief geschnitten, während die Blumen immer weich gerundet und zart erscheinen. Der Handwerker ist nicht zugleich erfindender Künstler, sondern überträgt nur die Vorlagen der Maler in sein Material.



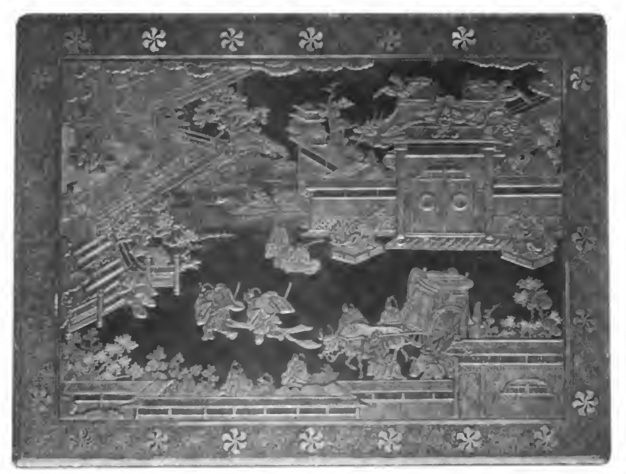
Nr. 89. Schreibtischplatte in reliefartiger Goldlackmalerei. 17. Jahrhundert.

Das charakteristische Merkmal dieser japanischen Kleinkunst ist eine Verschwendung von Arbeit und Material auf einen kleinen Raum und zur Erzielung einer Wirkung, die für den oberflächlichen Beschauer mit viel primitiveren Mitteln in scheinbar gleicher Weise erzielt werden könnte. Die breite Goldfläche wirkt in der Entfernung nur als Goldfleck, und nur wenige Lichtreflexe werden durch das Reliefartige und die Politur sichtbar. Erst wenn man die Gegenstände in die Hand nimmt, das Licht von verschiedenen Seiten herauffallen läßt und ganz genau die Ausführung jedes einzelnen Teilchens untersucht und mit den Augen und Fingern abtastet, dann lernt man die Schönheit der Technik allmählich verstehen und bewundern. Wie fabelhaft viele Nuancen in dem einen Material, dem Golde, erzielt werden können, hat kein europäischer Künstler vor Kenntnisnahme dieser japanischen Arbeiten geahnt.

Porzellan Wir hatten bereits aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts die erste Herstellung von Porzellanen in Japan mit aus China importierten Materialien kennen gelernt (Vgl. S. 37). Hideyoshis Generale brachten aus Korea Töpferfamilien mit, die in verschiedenen Orten angesiedelt wurden. Die Fabrikation mußte

sich zunächst auf Steingut mit Überlauf-Glasuren beschränken, da die Materialien für wirkliches Porzellan erst später gefunden wurden. Inzwischen war in China die Porzellan-Industrie zu einer glänzenden Kunst entwickelt und ein großer Handelsartikel für die europäischen Kaufleute geworden. Als im 17. Jahrhundert die Mandschu-Völker China eroberten, sahen sich die Holländer im Handel gestört und veranlaßten die Japaner, einen Ersatz für das chinesische Porzellan zu schaffen.

Nach den europäischen Berichten scheint es, daß um die Mitte des 17. Jahrhunderts der Höhepunkt der farbigen Figuren- und Tiermalerei in Japan erreicht wurde, da um diese Zeit sowohl nach Europa wie auch nach China ein Export stattfand. Als gegen Ende des 17. Jahrhunderts die China-Fabriken wieder in volle Produktion gekommen waren und im 18. Jahrhundert ihre Glanzzeit entstand, ließ der Export aus Japan nach, und damit zugleich hörte die Herstellung jener prunkvollen farbigen Vasen auf, die in den japanischen Holzhäusern keine Verwendung finden konnten.



Nr. 90. Truhe mit historischen Szenen in Goldlack und Perlmutter, um 1630.

Im wesentlichen waren die japanischen Porzellane in Form, Farbe und Sujet Nachahmungen der chinesischen, aber die japanische Malkunst übte doch einen besonderen Einfluß aus.

Wer chinesische Schriftzeichen neben japanischen vom Standpunkte der Linienführung betrachtet, dem wird auffallen, daß das chinesische Zeichen einen eckigen Flächenraum fast gleichmäßig ausfüllt, während das japanische einen Aufbau in unregelmäßigem Rhythmus und ungleichen Ausläufern zeigt. Ganz ähnlich verhält es sich mit der Ausgestaltung der Flächenmuster. Das chinesische Bild oder Ornament überzieht den vollen Raum fast gleichmäßig mit Farben und Linien, während die japanische Art in leichtem Schwunge die einzelnen Formen aufzulösen bestrebt ist. Das gilt nicht nur von den Motiven, die japanischen Malereien entlehnt sind, sondern auch von denen, die den chinesischen Vorbildern nachgeahmt werden. Mit einiger Übung wird

man die auf den ersten Blick ähnlich aussehenden Dekorationen an dieser Verschiedenheit in der Durchführung leicht erkennen können.

Der Koreaner Risampei soll zuerst den Porzellanstein bei Arita gefunden und etwa 1610 eine neue Fabrik errichtet haben. Der umfangreiche Porzellanexport nach Europa wurde ausschließlich aus den Aritafabriken gedeckt. Die Arbeiten von Sakaida Kakiemon werden besonders wegen der klaren, sicheren Zeichnung, des milchweißen Grundes und der leuchtenden Emailfarben geschätzt. Die Zeichnungen erinnern oft an das chinesische Vorbild, aber das lange Hinaufziehen eines Bambusstammes oder das graziöse Auslaufen von Zweigen zeigen die japanische Abweichung. Während in China das rein malerische Moment der geschlossenen Bildkonzeption und der gleichmäßigen Farbenverteilung überwiegt, sehen wir hier in elegantem Schwunge der linearen Kalligraphie die japanische Eigenart berücksichtigt.

Sehr reich ist der Schmuck großer Vasen (Tafel IV), welche für die Prunkgemächer der europäischen Rokokoschlösser hergestellt wurden. Die technischen Wunderwerke chinesischer Arbeiten wurden zwar in Japan nicht in der Technik erreicht, dafür aber in der Verzierung oft übertroffen. Japanische Bilder wurden in leuchtenden Farben übertragen und von chinesischen Stoffmustern eingerahmt. Die groß stilisierten Wellenlinien mit dem zwischen geschobenen Kranichbilde sind echt japanisch und ein Meisterwerk der Farben und des Geschmackes. Neben dem Kobaltblau unter der Glasur und dem stumpfen Eisenrot über der Glasur finden wir eine reiche Skala von Emailfarben, wie Gelb und Tiefschwarz für die Flügel der Kraniche und Dunkelgrün für die Kiefern.



Nr. 91. Porzellanschüssel mit Blau unter der Glasur, stumpfem Eisenrot und Schwarzgrün über der Glasur, Arita, altes Stück.

Die späteren Jahrhunderte haben technisch die Porzellanfabrikation nicht mehr verbessert. Die Qualität wechselte und wurde in den einzelnen Fabrikationsstätten vielseitiger ausgestaltet, aber etwas Vollendeteres als diese Arita-Ware ist nicht geschaffen worden.

Eine andere Gruppe Porzellane charakterisiert sich durch das Vorherrschen von breiten, roten Flächen, die nicht in Emailfarbe, sondern trocken, d. h. mit in Wasser gelöster Eisenfarbe, bemalt sind (Abbild. Nr. 91). Zugleich sehen wir hier das seltene Motiv von europäischen Schiffen und Menschen. Offenbar sind Holländer mit Kniehosen und Dreimaster, im Kostüm des 17. Jahrhunderts, dargestellt.

Auch plastische Arbeiten wurden in dieser Zeit hergestellt. Aus Arita sind farbige Frauengestalten erhalten und Gefäße mit aufgesetzten, naturalistischen Blumen, bei denen jedes Blättchen einzeln geformt und an die weiche Masse angesetzt wurde. Vor allem sind große Massen Gebrauchsgeschirr in Blau, Blau-Rot-Gold und seltener in bunten Farben nach Europa verschickt, deren Qualität sehr verschieden ist. Neben vereinzelten Kunstwerken, die auch in Japan geschätzt werden, ist viel handwerksmäßige Massenware exportiert, die keinen künstlerischen Wert besitzt.

Zur Zeit der höchsten Blüte wurden häufig Malereien der Kano-Schule als Vorlagen verwendet, aber später sind nur die chinesischen Ornamente in geübter Routine fabrikmäßig aufgemalt.

Steingut Aus Bizen hatten wir die geschlossene Form der mythologischen Figur aus dem 16. Jahrhundert kennen gelernt. Im 17. Jahrhundert wird die Plastik in zierliche Kleinarbeit aufgelöst (Abbild. Nr. 92). Die geschlossene Komposition weicht einer eleganten unruhigen Linenführung, aber die Zierlichkeit der Ausführung und die lebendige Bewegung der graziös gestellten Tiere und Pflanzen zeigt Meisterwerke der Kleinplastik.



Nr. 92. Tierfiguren aus Steingut, Bizen. Ende 17. Jahrhundert.

In Kioto haben sich neben den einfachen Gerätschaften und Gefäßen für die Teezeremonien auch töpferne Nachahmungen altertümlicher Bronzegefäße (Abbild. Nr. 93) aus dieser Zeit erhalten. In vielen Fürstentümern wurden Tonöfen errichtet und in zahlreichen Hausindustrien eine unübersehbare Verschiedenheit der Töpfereien, meist im primitiven Stile der Teezeremonien, erzeugt. Es entstand bei den Fürsten ein Wetteifer, besonders geglückte und originelle Arbeiten dem Shogun zu verehren.

Waffen Ebenfalls reicher und vielseitiger wurden die Waffen ausgestaltet. Von den Europäern hatte man gelernt, das Eisen in beliebiger Weise zu treiben und die Formen nach dem Vorbilde der Natur abwechselungsvoll zu gestalten. Besonders die Helme erhielten eine bisher unbekannte Gestalt. Neben dem Drachen und der Muschel in großzügiger Form (Abbild. Nr. 94) kommen auch Perücken, Papier-Laternen, Steinguttöpfe und ähnliche Motive einer spielerischen Phantasie vor. Es war nicht mehr der zweckmäßige Helm des Kriegers, sondern das Schmuckstück des Galakleides am luxuriösen Hofe.



Nr. 93. Porzellangefäß in Gestalt eines altchinesischen Bronzegefäßes. Eisen Okuda, Töpfer in Awata, Kioto. 18. Jahrhundert.

Desgleichen wurde der Brustpanzer in zierlicherer Weise als in den früheren Jahrhunderten geschmückt. Das sonst geradlinige und einteilige Eisenstück wird jetzt dem Körper angepaßt, ausgerundet und zur größeren Bequemlichkeit aus mehreren mit Seidenschnüren verbundenen Teilen hergestellt (Abbild. Nr. 95). Hatten die Erfinder der Relieftechnik unter dem Einfluß von Künstlern ein großzügiges Muster der Fläche angepaßt, so genügte jetzt eine kleinliche Verzierung mit Ornamenten bekannter Motive. Das Vorbild wurde mit routinierter Hand ohne Rücksicht auf Material und Form übertragen. Die Flächendekoration war zu einem Ornamentschmuck gestaltet.



Nr. 94. Helme aus Eisen, getrieben und patiniert. 17. Jahrhundert.

In ähnlicher Weise sind Arm- und Beinschienen mit kleinlich zierlichen Mustern geschmückt. Immer wieder begegnen wir den alten symbolischen Motiven, aber die Art ihrer Ausführung ist verändert.

Schwertzierat

Die Goto-Meister begannen im 17. Jahrhundert unter Goto Tokuyo (1549 bis 1631) neben den Schwertornamenten auch Stichblätter in Bronze mit Reliefziselierungen aus Edelmetall auszuführen. Andere Künstlerfamilien folgten dem Beispiel, und das Auflegen (Abbild. Nr. 97), Einlegen (Abbild. Nr. 96 e), Aufhämmern und Aufschmelzen (b) von verschiedenen Metallen kam in Mode. Die durchbrochenen Eisenarbeiten wurden nicht nur in geometrischen Mustern, sondern auch im archaistischen Stile der Teezeremonien ausgeführt. Künstlich hergestellte Oberflächen (a, c) sollten den Eindruck einer antiken Verwitterung geben, und ebenso sind die Durchbrechungen nicht mehr symmetrisch, sondern in impressionistischer Zufälligkeit angeordnet.

Besonders berühmt wurde die Schule der Nara-Familie, die die Ziselierkunst der Gotos auf die gehämmerten Eisenplatten übertrug. Mit den reicheren Mitteln war es möglich geworden, rein malerische Wiedergaben auszuführen. Es entstand eine Bildmalerei mit verschiedenfarbigen Metallen auf Eisen, die durch spätere Verwendung von gefärbtem und genarbtem Bronzeuntergrund zur höchsten Vollendung gesteigert wurde.

Die Führung der Graviernadel ist fast bei jedem Stück anders; bald treten in harter, scharf umränderter Ausführung Menschen und Pflanzen hervor, bald ist mit weicher Nadelführung, in fließenden Übergängen die Stimmung eines Gemäldes wiedergegeben. Das Relief wurde bald ganz hoch, bald flach verlaufend, bald

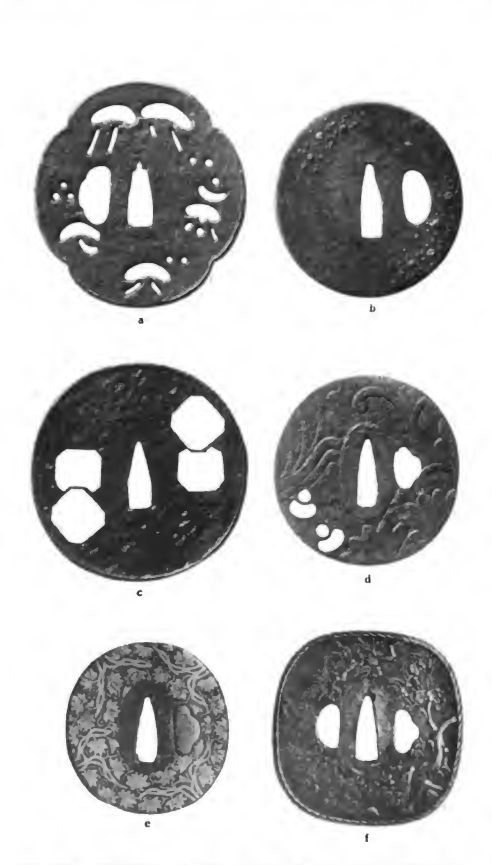


Nr. 95. Brustpanzer aus Eisen, mit Drachen in getriebenem Relief. a) von Miochin Munesuke II (um 1646 bis 1724), b) von Tajima Mune Nao, 18. Jahrh.

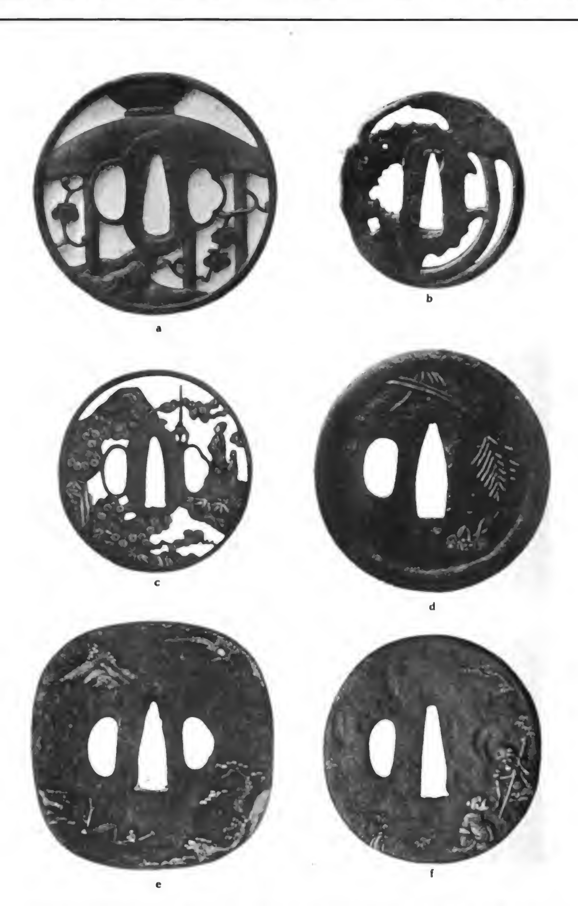
Zu Seite 54.



Porzellanvasen in Blau unter der Glasur und farbiger Malerei über der Glasur, Arita, vor 1690.



Nr. 96. Stichblätter aus Eisen, Ende 16. und 17. Jahrhunderts. a) Wappen der Familie Matsura. b) Mit aufgeschmolzenen Kupferkügelchen. c) Verwitterter Grund. d) Flachrelief. e) Einlage aus Gelbbronze. f) Relief.



Nr. 97. Stichblätter aus Eisen, durchbrochen, ziseliert (a bis c) und mit Reliefauflagen aus verschiedenen Metallen (d bis f). 17. Jahrhundert. a, b) Gokinai-Schule. c) Chinesischer Stil, vergoldet, Soten-Schule. d) Kupferner Taschenkrebs, der ein Goldbronzeschilf mit goldener Rispe faßt, Nara-Schule. e) Eisenrelief mit Gold-, Kupfer- und Bronzeauflagen, Jakushi-Schule, Nagasaki. f) Farbige Metallauflagen, Nara-Schule.

vertieft behandelt. Ebenso wechseln die Auflagen verschiedener Metalle vom hohen Relief bis zur flachen Einlage ab und die Farben von der tiefschwarzen Goldbronze bis zur weißen Silberbronze. Diese Arbeiten müssen mehr als Sammlungsstücke der Metallkunst denn als Stichblätter angesehen werden.

Die eisernen Stichblätter in positivem Ausschnitt wurden unter dem Einfluß der Bronzeziselierungen ebenfalls ziseliert und schließlich vollrund herausgearbeitet (Abbild. Nr. 97 a, b, c). Mit der positiven Silhouette wurde auch die negative verbunden, und ein weiterer Schritt sprengte den festen Kreis der Umrahmung und gestaltete in freier Form die Kontur der dargestellten Gegenstände zum Abschluß des Stichblattes (b). Zur Erlangung neuer Wirkungen wurden Inkrustationen auf den durchbrochenen Eisenflächen ausgeführt. Zuerst kam eine Goldtauschierung in bescheidenem Auftrag in Anwendung (c), aber später wurde sie immer reicher und überladener, bis zur vollständigen Vergoldung, ausgestaltet.

Der Motivenschatz konnte infolge der neuen Techniken ebenfalls erheblich vermehrt werden. Neben den impressionistischen Durchbrechungen (Abbild. Nr. 96 a, c, d) sehen wir ganze Bilder, sowohl Landschaften (Abbild. Nr. 97 e) als Figuren (f) und Schilderungen der Tier- und Pflanzenwelt (d), sowie historische Darstellungen (c) wiedergegeben.

Korin-Schule

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kam ein eigenartiger Stil auf, der für uns ein besonderes Interesse hat, weil er in Europa einen starken Einfluß auf die Entwicklung des modernen Kunstgewerbes ausgeübt hat. Wir pflegen diesen Stil unter dem Sammelnamen Korin zusammenzufassen, obgleich Ogata Korin (1660—1716) nicht der Erfinder, sondern nur der geschickte Vermittler zwischen der Malerei und den verschiedenen Kunstgewerben war. Der Name ist besonders deshalb populär geworden, weil ein Schüler Korins im 19. Jahrhundert verschiedene Skizzenbücher unter dem Namen des Meisters veröffentlicht hat, die vielfach als Vorlagen verwendet worden sind. In ihnen ist aber nur ein kleiner Teil der Korin-Kunst in mangelhafter Wiedergabe dargestellt, zum Teil sind es überhaupt Arbeiten späterer Künstler, die den Namen Korin als Flagge benutzten.



Nr. 98. Baumstamm mit Blüten. Farbige Malerei auf Goldgrund von Ogata Korin (1660 bis 1716).

Nicht große Landschaften, nicht das Seelenleben der Menschen, nicht die Instinkte der Tiere will Korin schildern, sondern den einzelnen Gegenstand nimmt er heraus, um ihn mit eigenartigem Reiz impressionistisch zu verwerten. Ihm fehlt die Größe der Auffassung, welche die Künstler der Renaissancezeit beseelte, aber er hat reichere Mittel zur Erzielung seiner Wirkung. Bald mit breitem Pinselstrich, bald mit feinem Pinsel in zierlicher Detail-Malerei, weiß er Effekte von interessanter, oft bizarrer Eigenart hervorzurufen.

Die größten Erfolge erzielte er in der Wiedergabe von Menschen, Tieren, Bäumen, Pflanzen und Landschaften. Seine Art ist so verschieden, daß es nicht möglich ist, sie in ein bestimmtes Schema einzureihen. Der abgebildete Baumstamm (Abbild. Nr. 98) mit zarten, bis ins einzelne ausgeführten Blüten auf glänzendem Goldgrunde, gibt nur einen Anhaltspunkt für den Inhalt, nicht aber für die Ausführung. Der Baumstamm ist breit und flott behandelt, um ebenso wie der massige Goldhintergrund die duftige

Zartheit der weiß und rosa schimmernden Blüten hervorzuheben. Korin will nicht komponierte Bilder geben, sondern einen Ausschnitt aus der Natur in knapper Ausdrucksform niederschreiben. Charakteristisch für die damalige Zeit des zunehmenden Luxus ist, daß er auch Gebrauchsgegenstände des Kunstgewerbes ausführte. So wurde er auf dem Gebiete der Kleinkunst bahnbrechend und vorbildlich.

Auf farbigem Seidenstoff eines vornehmen Frauengewandes (Abbild. Nr. 99) malte er leicht hingeworfene Blumensträuße im Stile seines Lehrers, des berühmten Blumenmalers Sotats. Trotz der Lebendigkeit der Darstellung ist die Wirkung als Flachmuster beibehalten. Abgeschnittene Blütenzweige sind reizvoll über die Fläche verteilt. Schwarze Blätter und weiße Blüten wechseln mit grünen Blättern und blauen Blüten ab, und als neutraler Verbindungston und zugleich zum Ausgleich der Linienführung sind noch schwarze Gräser zwischengestreut. Auch auf Töpfereien übertrug Korin im flotten Pinselstrich der chinesischen Schwarz-Weiß-Malerei ganze Bilder (Abbild. Nr. 100).



Nr. 99. Frauengewand, entworfen von Ogata Korin (1660 bis 1716).

In der Lackindustrie hatte Honnami Koyetsu (1590 bis 1637) einen neuen Stil eingeführt, der an Kühnheit der dekorativen Verzierung alles Bisherige übertraf. Die üblichen konventionellen Formen, wie sie mit buddhistischen und chinesischen Vorlagen überkommen waren, warf er beiseite und übertrug gleichsam das impressionistische Stenogramm der chinesischen Malerei, nicht das Gemälde, auf die Lackfläche. Sein Bestreben ging dahin, nicht die durch Pinsel und Papier bedingte Darstellungsart zu übertragen, sondern eine ähnliche Wirkung durch eine Ausdrucksform zu erreichen, die den Eigentümlichkeiten der Lacktechnik entsprach.

Es war technisch nicht möglich, alle Farben in Lack herzustellen. Um die kleine Skala zu bereichern, benutzte man Gold, das bald als Pulver, bald als Blattmetall aufgelegt wurde, und daneben machte man Einlagen von Perlmutter und Silber. Als neues Material wurde Blei hinzugefügt.

War früher angestrebt, einen Berg mit allen sichtbaren Naturmotiven wiederzugeben, so deutete Koyetsu durch eingelegte Bleiplatten ungefähr die Form des Grundrisses an, wie sie ihm im Nebel aus der Vogelperspektive erscheinen konnte. Er will nicht einen Berg darstellen, sondern nur eine Andeutung der Formation des Berges geben und überläßt der schaffenden Phantasie des Beschauers das Weitere. Diese nebelhafte Kontur soll die Erinnerung an eine bestimmte japanische Landschaft wachrufen, und diese wiederum soll nur den Grundakkord bilden zu einem Liebesgedicht, dessen Schriftzeichen in Gold eingelegt sind. Die skizzenhafte Art der Darstellung wurde noch besonders gefördert durch



Nr. 100. Töpferei von Ogata Kenzan (1660 bis 1743), bemalt von Ogata Korin.

die Einflüsse der Teezeremonie und den ähnlich empfundenen fünfzeiligen Vers im Epigrammstil.

Diese Technik griff Korin auf, und seine Meisterhand brachte sie zur vollendeten Durchführung. Die Qualitäten des Lackes sowie die künstlerischen Stimmungen der Farbentönungen in begrenzter Skala lassen sich nach der Angabe der Japaner nur an den Originalarbeiten studieren. Unsere Abbildung kann daher nur eine ungefähre Wirkung der Zeichnung wiedergeben. Korins Art ist vielleicht nicht immer angenehm für das europäische Auge und wird vielen als Manierismus erscheinen, aber seine Auffassung zeigt stets eine kraftvolle künstlerische Persönlichkeit, die unbeirrt um alte Traditionen ihre eigenen Wege geht.

Die Verwendung der Einlagen erforderte eine gewisse Zusammenfassung der Formen an bestimmte Stellen. Es war nicht möglich, wie bei der Malerei, vielfache Abtönungen, Übergänge oder zerstreute Farbfleckchen anzubringen. Die Landschaft oder die Figur mußte in bezug auf die Farbe zu einzelnen Flächen zusammengefaßt werden,





Nr. 101. Schreibkasten aus Lack, mit Blei- und Perlmuttereinlagen auf Goldgrund. Ogata Korin (1660 bis 1716).

um mit den bescheidenen Mitteln die gewünschte Wirkung hervorzubringen. Die Bäume wurden zu kompakten Massen zusammengeschlossen (Abbild. Nr. 101), wie sie sich vielleicht in der Abenddämmerung vom Himmel abheben. In ähnlicher Weise behandelte Korin Blumen und Reiher (Abbild. Nr. 102), deren Körper abwechselnd aus Perlmutter, Bleiplatten und Goldlack gebildet sind. Das Gefieder ist nur in flüchtiger Konturlinie angedeutet, aber die feinen Farbennuancen und das Spiel der Umrißlinien auf dem schwarzen Grunde geben eine lebendig wirkende Impression. Ebenso vollendet ist auf der Innenseite des Deckels der Baumzweig mit dem naiv eingesetzten Mond.

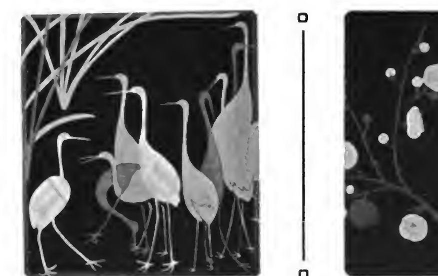
Zweckmäßigkeit

Die Freude am Ausschmücken der Gegenstände wurde so stark, daß jede Rücksicht auf die Zweckmäßigkeit unbeachtet blieb.

Im allgemeinen ist in Europa die Ansicht verbreitet, daß das japanische Kunstgewerbe dem europäischen dadurch überlegen sei, daß es immer „zweckmäßig", unter Berücksichtigung des Materials und der Verwendung, geschaffen hat. Natürlich gibt es viele Gegenstände, die in diesem Sinne hergestellt wurden, und diese werden dann als Beispiel vorgeführt und zwecklosen Nippessachen Europas gegenübergestellt, mit der Behauptung, daß der Japaner niemals etwas Derartiges geschaffen hat. Wie

falsch diese Auffassung ist, zeigt der obige Teller Korins (Abbild. Nr. 100), der sicher keinem anderen Zwecke als dem der Freude an der künstlerischen Verzierung dienen sollte. Von anderer Seite wird behauptet, daß auch derartige Teller ihre praktische Verwendung fanden. Sollte diese Meinung richtig sein, so würden die Japaner die gleiche Geschmacklosigkeit begehen, die den Europäern zum Vorwurf gemacht wird. Die Fläche eines Gebrauchstellers muß eine zweckentsprechende Ornamentik erhalten oder glatt bleiben; auf keinen Fall darf ein malerisches Bild mit Gegenständen oder Flüssigkeiten bedeckt werden. Genau wie bei uns wurden auch in Japan viele Dinge, und nicht die schlechtesten, nur aus dem Luxusbedürfnis, völlig zwecklos geschaffen. Schon die Art, daß die Japaner ihre vielleicht kostbarsten Kunstgegenstände in den seltensten Fällen gebrauchten oder auch nur zum Gebrauch hinstellten, sondern als Luxusstücke bei Gelegenheit aus der Schatzkammer hervorholten, um sie ihren Freunden zu zeigen, erzeugte in den letzten Jahrhunderten eine große und vielleicht die für unseren Geschmack reizvollste Industrie des Kleingewerbes, welche vorwiegend „zwecklos" geschaffen wurde.

Wir haben Helme und Stichblätter kennen gelernt, deren Formen niemals in Rücksicht auf den praktischen Gebrauch entstanden sind, und wir werden noch weiterhin





Nr. 102. Schreibkasten, die dunklen Tönungen in Blei und die hellen in Perlmutter eingelegt, die mittleren Töne in Goldlack auf schwarzem Lackgrund. Ogata Korin (1660 bis 1716).

Bronzen, Schnitzereien und Töpfereien kennen lernen, die im wesentlichen Nippessachen im europäischen Sinne sind. Es besteht nur der Unterschied, daß der Japaner keinen Platz hat, die Stücke in seinem Zimmer zum beständigen Anschauen aufzustellen und sie daher in Kistchen und Brokat sorgfältig verpackt nur von Zeit zu Zeit herausnimmt, um sie im Freundeskreise mit ästhetischem Verständnis zu bewundern.

Töpferei

In Kioto wurde die Töpferkunst unter dem Einfluß des impressionistischen Korin-Stils zu einer neuen Entwicklung gebracht.

Der koreanische Töpfer Amya hatte in der Mitte des 16. Jahrhunderts Teeschalen mit primitiven Eisenglasuren hergestellt, die zunächst wenig Beachtung fanden. Als aber Hideyoshi ihm ein goldenes Siegel mit dem Zeichen „Raku" verlieh, wurden diese Raku-Arbeiten in tiefschwarzer, später auch in roter, lachsroter, strohgelber und gefleckter Färbung für die Teezeremonien besonders bevorzugt. Der Verkauf an Private war jahrelang verboten, und alle Ware mußte an den Hof geliefert werden. Technisch waren die Stücke roh und minderwertig, und ihr einziger Vorzug bestand darin, daß sie dem archaistischen Stile alter chinesischer Töpfereien ähnlich sahen. Als im 17. Jahrhundert die mit leuchtenden Farben dekorierten Porzellane aus Arita und

zu gleicher Zeit chinesische Teebecher mit Blumenskizzen nach Kioto kamen, entstand das Verlangen, auch die einfach glasierten Teeschalen mit farbigen Malereien zu versehen.

Nomura Ninsei war der erste, der im Jahre 1655 farbige Emailfarben auch für die Steingutarbeiten anwendete. Ninsei war kein Erfinder, sondern ein geschickter Techniker, der das Steingut Kiotos mit den technischen Errungenschaften der Porzellanmalerei in Arita verband und weiter ausbaute. Im Gegensatz zu der auf Bestellung der Holländer entstandenen Porzellanfabrikation im chinesischen Stile, bevorzugte Ninsei die impressionistische Verzierungsweise der Korin-Schule. Diese Töpfereien bilden vielleicht die eigenartigste Kunst unter den Künsten Japans und haben in den letzten Jahrzehnten der europäischen Fabrikation eine erfolgreiche Anregung zur Nachformung gegeben.

Ninsei war ein Freund des Malers Tanyu, der viele Entwürfe für ihn gemacht haben soll. Neben den Gefäßen für die Teefeste (Tafel 5, A) modellierte er Räuchergefäße in der verschiedensten Gestalt, z. B. Helme, Enten, Kraniche, Hühner, ähnlich den Formen von Bizen (Abbild. Nr. 92), und schmückte sie mit bunten Emailfarben. Neben Ninsei war der Bruder Korins, Ogata Kenzan (1660—1743), in dem neuen Stile erfolgreich tätig. Seine Arbeiten sind selten, da er nicht als Geschäftsmann, sondern als Liebhaber töpferte (Tafel 5, B). Er verwendete die von Ninsei eingeführten Techniken, aber bereicherte die Motive, indem er auf Malereien der frühchinesischen und der Tosa-Schule zurückgriff, aber sie unter dem Einfluß der Kalligraphie abgerundeter und in sich geschlossener gestaltete. Die künstlerische Verteilung der Farbflecken auf der Fläche und die fein abgetönte Stimmung der bunten Farben auf dem zarten Grundton der Glasur, die durch ein Freilassen des rötlichen Scherbens am Fußrande noch gehoben wurde, ist besonders zu schätzen.

Kleidung

Wie der Japaner im Hause keine Möbel im europäischen Sinne und nur wenige Gebrauchsgegenstände kannte, so auch hatte er auf der Straße kein Bedürfnis nach den vielen Kleinigkeiten, die unsere Taschen füllen. Messer und Haarpfeil waren am Schwert befestigt, und das für alle möglichen Zwecke verwendete Papier wurde in den Falten oder im Ärmel des Gewandes getragen. Erst unter dem europäischen Einfluß wurden im 16. Jahrhundert die Bedürfnisse vermehrt und zugleich einzelne Gewohnheiten und die Kleidung verändert.

In der Mitte des 17. Jahrhunderts wurden die Unterschiede zwischen der Kleidung der einzelnen Rangklassen genau festgestellt. Nur der Hofadel und die höheren Chargen durften weiße Brokatkleider, dagegen die anderen Krieger nur weiße wattierte Seidengewänder tragen, überhaupt wurde dem niederen Adel Damast und Brokat verboten. Dem Bauer wurde untersagt, etwas anderes als Baumwolle zu tragen. Bei dem sehr ausgedehnten Ackerbau blieb keine Gelegenheit zur Viehzucht, und daher war Wolle ein unbekannter Artikel. Im Mittelalter war die Form und Farbe als Abzeichen des Ranges von Bedeutung, jetzt war die Kostbarkeit des Stoffes maßgebend.

Gürtelhänger

Damals entstand jener breite Gürtel, an dem die Tabakspfeife und die Medizinbüchse — Inro —, die Geldbörse, das Schreibzeug und das Schnupftabakfläschchen an einer Schnur herabhingen. Um das Herausgleiten zu verhindern, war über dem Gürtel ein Knopf — Netzke — sichtbar befestigt, während die Hänger unter dem Gürtel frei heraushingen.

Tabak wurde unter dem Einfluß der Holländer im Anfang des 17. Jahrhunderts angebaut und am Ende des Jahrhunderts eine allgemeine, bei Männern und Frauen gleich verbreitete Gewohnheit. Besonders in den breiten Schichten des Volkes trug jeder seine Pfeife mit ganz kleinem Köpfchen in einem Futteral und daneben den Tabaksbeutel am Gürtel. Die Medizinbüchschen waren infolge der von den Jesuiten eingeführten Medikamente in Mode gekommen, aber die Ausschmückung war rein japanisch. Die Formen wurden den altertümlichen Amulettsäckchen (Abbild. Nr. 29)

entlehnt und die Dekoration den verschiedensten Lacktechniken angepaßt. So sehen wir bald Goldlackmalereien in flacher Fläche oder in Relief, bald auch Einlagen von Perlmutter und Blei im impressionistischen Korin-Stil bevorzugt (Tafel VIc). Seltener wird Silber, Elfenbein oder Eisen verwendet.

Als Netzke wurden zuerst alte Elfenbeinsiegel verwendet, die durch Einbohren von zwei Löchern, zum Durchziehen der Schnur, für diesen Zweck hergerichtet wurden. Stilisierte Tier- und Menschenfiguren, Masken und Symbole, wurden vorbildlich für die Netzkeschnitzer, und erst später unter dem Einfluß der naturalistischen Malerei entstand eine reichere Abwechselung der Motive und eine mehr realistische Ausführung.



Nr. 103. Gasthausszene, handkoloriert. Hishikawa Moronobu (1691).

18. Jahrhundert

Der Hof des Shogun war im allgemeinen im 18. Jahrhundert kein Vorbild für den übertriebenen Prunk der damaligen Zeit. Die Etikette schrieb genau die Form und das Material der Kleider, Hüte und Fächer vor. Die Kleidung war malerisch, aber nicht üppig. Hatte man früher bis zu zwanzig dünne seidene Gewebe übereinander getragen, so waren jetzt nur noch sechs, am Neujahrsfeste acht Kleider gestattet. Als oberstes Kleid wurde eine Art Mantel getragen, der frei von der Schulter bis zum Boden herabhing, und reich gestickt war.

Die verschwenderische Pracht ging nicht vom Adel, sondern von reich gewordenen Bürgern und vornehmlich von den Kurtisanen und Tänzerinnen aus. Zwar war ihnen durch Gesetz untersagt, Stoffe aus Silber oder Gold zu tragen (1617), aber das Verbot konnte dem Luxus nicht steuern. Da sich Unzuträglichkeiten ergeben hatten, waren sie aus der Stadt gewiesen und in einem besonderen Quartier, dem Yoshiwara, angesiedelt (1656).

Theater

Der Adel pflegte das No-Spiel, und für das Volk wurden Puppenspiele seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts aufgeführt. Anfangs wurden tönerne Puppen verwendet, aber allmählich kamen kunstvolle Gliederpuppen, aus Holz geschnitzt, in Mode. Entsprachen die No-Stücke der Sittenlehre des Kriegsadels, so wurden in den Theatern für das Volk die Regeln des praktischen Lebens an Er-

Tafel V.



A. Teebecher aus Steingut, mit farbiger Malerei über der Glasur von Nomura Ninsei in Kioto, um 1655.



B. Teebecher aus Steingut, mit farbiger Glasur und Malerei von Ogata Kenzan (1660 bis 1743) in Kioto.



a b c

C. Inro aus Goldlack, Stil des 17. oder 18. Jahrhunderts. a) Fünfteilig, mit Perlmutter- und Bleieinlagen, auf Goldgrund, Korin-Stil. b) Einteilig, mit seitlichem Schieber und Schubladen, in reliefartigem Goldlack auf schwarzem Grunde. c) Fünfteilig, Blumen in reliefartigem Goldlack, an den erhabenen Stellen abgerieben, so daß der schwarze Grund sichtbar ist.

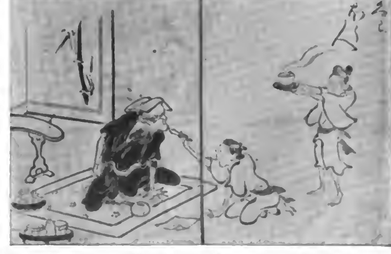
eignissen des Tages oder der Vergangenheit vorgeführt. Die bedeutendsten Dramatiker Japans waren Mitarbeiter der Puppentheater, die immer mehr der Mittelpunkt des Volksinteresses wurden. Mit den größeren Einnahmen nahm auch der Luxus in der Ausstattung zu, und die Puppen wurden mit kostbaren Gewändern bekleidet.

Als eine Priesterin ein Liebesverhältnis mit einem Vasallen des Shogun eingegangen war, wurden beide vom Hofe verjagt, und die Herrenlosen entschlossen sich, den religiösen Tanz und die ritterliche No-Aufführung, die sie bisher einzeln ausgeübt hatten, in einer gemeinsamen volkstümlichen Theatervorstellung zu vereinen. Aus dem Tanz des Gottesdienstes und des aristokratischen Vergnügens war ein brotbringendes Gewerbe geworden, und so das moderne Theater im europäischen Sinne begründet. Der Erfolg war enorm. Viele folgten dem Beispiel und wurden Schauspieler, aber stets waren es Leute aus dem Volke. Der Schauspielerberuf war nicht angesehen.



Nr. 104. Straßenszene, Okumura Masanobu, um 1710.

Das erste moderne Theater mußte bald nach seiner Errichtung (1624) in Tokio in das Vergnügungsviertel der Stadt übersiedeln, so daß zwischen den Tänzerinnen, Kurtisanen und Schauspielern ein gewisser Zusammenhang und zugleich eine gegenseitige Anregung zum Luxus entstand. Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts wurde aus moralischen Gründen das Zusammenspiel der Männer und Frauen verboten, und die Frauenrollen werden bis zum heutigen Tage von Männern gespielt. Am Ende des 17. Jahrhunderts lebte der genialste Schauspieler Japans, Danjuro, der die Ehre erlangte, seine bisher verachtete Kunst vor dem Shogun zu zeigen. Wir sehen hier zum erstenmal die Persönlichkeit hervortreten. Nicht mehr trägt irgendein Unbekannter die Maske, wie beim Tanz und No-Spiel, sondern die Züge, das Mienenspiel der gefeierten Persönlichkeit werden bewundert. Dieser Umschwung vom traditionellen Unpersönlichen zur persönlichen Individualisierung beeinflußte auch viele Gebiete der Kunst.



Nr. 105. Die Toilette des Hausherrn, wahrscheinlich von Ooka Shumboku, um 1720.

Unter dem Einfluß des Kurtisanen- und Theaterlebens erreichte im 18. Jahrhundert der Farbenholzschnitt seine Blütezeit. Gleichzeitig wurden kostbare Stoffe in Seide und Brokat gewebt, und zierliche Lackarbeiten, elegante Töpfereien und feingetönte Bronzen für die Lebewelt geschaffen. Nicht mehr herrschte die ernste Auffassung wie

bei den Werken für die Tempel und Schlösser, sondern eine elegante, lebenslustige, aber ideenlose Verzierungskunst, ähnlich dem femininen Stile des 10. Jahrhunderts, entstand.

Holzschnitt Waren bisher nur vereinzelt Bücher mit Abbildungen geschaffen, so trat seit dem Ende des 17. Jahrhunderts die Illustration in den Vordergrund, und der Holzschnitt begann eine künstlerische, rein japanische Gestaltung anzunehmen.

Die erste Künstlerpersönlichkeit, welche diese neue Technik hervorrief, war Hishikawa Moronobu (1647 bis 1715). Seine Arbeiten (Abbild. Nr. 103) zeigen eine sachliche Schilderung im Sinne der Tosa-Schule. Bei den Frauenbildern gibt die Betonung der kalligraphisch gerundeten Linien einen eigenen getragenen Stil, während Tagesdarstellungen in lebendiger Zufälligkeitsbewegung geschildert sind. Die Kleiderstoffe sind einfach und noch nicht mit Mustern überladen, wie in späterer Zeit. Bei der Auswahl der Sujets griff er auf den von Matabei begründeten Ukiyoye-Stil zurück und bevorzugte Szenen aus dem Volksleben ebenso wie komische Situationen. Es war eine Kunst des Volkes für das Volk.

Dieser Stil wurde auf der einen Seite zur feierlichen Pose (Abbild. 104 und 88) und auf der anderen zur lustigen Karikatur entwickelt, indem mit keckem Pinselstrich die einzelne Linie durch Übertreibung zur komischen Wirkung gesteigert wurde (Abbild. Nr. 105). Die sachliche Schilderung der Umgebung wurde immer mehr vernachlässigt und die Szenerie nur noch skizzenhaft mit wenigen Strichen angedeutet, oft auch ganz weggelassen, so daß die Figur im geschlossenen Rhythmus der Linien als Flächendekoration wirkte (Taf. VI).



Nr. 106. Liebespaar, von Kitao Shigemasa, um 1784.

Wenn in der späteren Zeit ein Hintergrund gezeichnet wird, so soll er entweder eine symbolische Ergänzung zu der Stimmung des Bildes sein oder einen Abschluß der Flächenzeichnung bilden. So z. B. (Abbild. Nr. 106) ist die Frühlingslandschaft als Symbol der jungen Liebe zu verstehen und die geraden Linien der Veranda als ein zeichnerischer Gegensatz zu der geschwungenen Kontur der Körper und des Flußlaufes.

Um den Effekt weiter zu steigern, begann man um die Wende des 18. Jahrhunderts die Blätter mit der Hand zu kolorieren. Zuerst war die Ausführung etwas schwerfällig, in vorwiegend lebhaftem Gelb und Rot. Allmählich wurde die Malerei immer feiner in einer reichen Skala zarter Töne ausgeführt und ein Schwarz hinzugenommen, das nicht aus Wasserfarben, sondern aus einem Farblack bestand. Daher heißen derartige Blätter „Lackbilder" (Tafel VIA).

Einen weiteren Fortschritt bedeutet der Druck von mehreren Holzplatten in bunten Farben an Stelle der Handkolorierung. Da der älteste datierte Buntdruck die Jahreszahl 1743 trägt, nimmt man die Erfindung des Farbendruckes um diese Zeit an. Die ersten Künstler haben über die schwarze Platte zwei Farben gedruckt, für die nicht Gelb und Rot wie bei der Handkolorierung, sondern die alten Freskofarben, meist Rosa und Grün, auch Grün und Gelb, gewählt wurde. Die Farben sind niemals kräftig und bunt, sondern stets in zarter Tönung, fein abgestimmt (B). Eine dritte graue, braune oder blaue Farbplatte steigerte die Wirkung (C).

In der Weiterentwicklung wurden die Farbplatten nicht mehr neben-, sondern übereinander gedruckt, so daß durch Mischwirkung neue Farben entstanden. So konnte die grüne Wirkung durch Übereinanderdruck von Gelb und Blau und ferner eine Reihe von Zwischentönen erreicht werden. So hat z. B. Suzuki Haronobu (1703 bis 1770)

durch Übereinanderdruck von Gelb, Rot und Blau drei Zwischenfarben, nämlich Orange, Grün und Violett, erzielt und alle sechs Töne in einem Bilde zur Anwendung gebracht (Tafel VIIA).

Durch Hinzufügung von weiteren Farbplatten war der eigentliche Buntdruck geschaffen, der keine Grenzen der Reproduktionsmöglichkeit mehr kannte. Die Anzahl der Platten war unbeschränkt, und jede feine Nuance des Malers konnte in künstlerischer Weise wiedergegeben werden (B). Neben dem Druck von Holzplatten kam auch das Schablonieren nach dem Vorbilde des Färbens von Stoffen in Mode.

Eine weitere Wirkung wurde durch Einführung gebrochener Töne erzielt, die in vollen Flächen die Wirkung des Linienschwunges erhöhten, ohne sie zu übertönen. Zugleich wurde die symbolisch angedeutete Landschaft in das Spiel der Töne hineingezogen (B). Auf einem anderen Blatte (C) ist in großzügiger Einfachheit die getönte



Nr. 107. Das Innere eines Theaters; links auf dem Blumenweg Schauspieler mit dem Danjiuro-Wappen auf den Ärmeln; handkoloriert. Ende 18. Jahrhundert.

und bunte Farbe in harmonischem Ausklang nebeneinandergestellt, um eine gesteigerte, dekorative Wirkung zu erzielen.

Einfluß in Europa Von keiner japanischen Kunstbetätigung sind so vortreffliche Originale nach Europa und Amerika gekommen, gesammelt, geordnet und beschrieben worden, als von dem Holzschnitt. Es ist das einzige Gebiet, das im Auslande besser studiert werden kann als in Japan selbst, da der Japaner erst unter dem Einfluß der europäischen Mode Buntdrucke zu sammeln begann. Als in den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts die französischen Künstler zum erstenmal Holzschnitte, und dazu noch solche aus der gleichzeitigen Verfallzeit der japanischen Kunst, kennen lernten, empfingen sie einen tiefen Eindruck von der eigenartigen Ausführung. Whistler, Chavannes, Manet haben einen Teil ihrer Eigenart den japanischen Anregungen zu verdanken.

Vor allem die Entwicklung der modernen Plakatkunst wäre ohne den japanischen Buntdruck undenkbar. Wenn auch der Aufbau der Komposition und die der Schrift angepaßte Linienführung nicht von den Europäern erreicht werden konnte, so war doch

der Einfluß auf die Farbenstimmungen und den Flächenrhythmus ein nachhaltiger. Die Vereinfachung der Töne, wie z. B. die Akkorde von Silber und Blau, von Gold und Purpur, rein als dekorative Stimmung gedacht, wäre niemals geschaffen worden, wenn nicht die japanischen Holzschnitte die Anregung gegeben hätten.

Der Japaner macht vielleicht einen stärkeren Unterschied als der Europäer zwischen Werken der hohen Kunst und dem Kunstgewerbe. Nur die Künstler der Malerei und Skulptur und die besten Lackmaler gehören der höheren Klasse an, während der Kunstgewerbler Handwerker aus dem Volke war und blieb. Der japanische Künstler beobachtete den getragenen, traditionellen Stil, der sowohl in der Ausführung wie in der Auswahl des Vorwurfes immer etwas Vornehmes und Durchgeistigtes zeigt, während der Handwerker mehr das volkstümliche, oberflächliche, dekorative Genre pflegte. Dementsprechend galt auch die Kunst des Holzschnittes in Japan für unfein, in Europa aber, wo man die Werke japanischer hoher Kunst aus der Blütezeit der Kaisermacht, dem Mittelalter und der Renaissance, nicht kannte, bot die Darstellung viel Neues und Belehrendes. Der Europäer wußte nicht, daß der Künstler des Farbenholzschnittes nicht der Erfinder, sondern nur der Interpret war, der unter Anpassung an seine Technik die alten Kunstregeln geschickt popularisierte.



Nr. 108. Schauspieler, Buntdruck, Katsugawa Shunsho (1726 bis 1792).

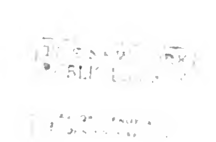
Für den Europäer war das Typische das Neue, während er die Einzelausführungen zunächst nicht zu unterscheiden verstand. Er bewunderte in der Ausführung die Wiedergabe der Nuancen und Farben des Bildes als Flecke auf einer dekorierten Fläche, an Stelle der in Europa angewendeten Töne in einem dargestellten Raume. Die Zerlegung des Bildes in Flächenwerte unter Verzicht auf die naturalistische Tiefenwirkung, so daß ein Bild und nicht ein Stück vorgetäuschter Wirklichkeit entstand, haben von Manet angefangen viele moderne Künstler nachgeahmt.

Theater- und Frauenbilder

Neben den erzählenden Bildern im Stile der Tosa-Schule sind besonders die Theater und die Kurtisanenbilder zu erwähnen. Den verschiedenen Aufgaben entsprechend zeigt die Darstellung der Schauspieler etwas Männliches, Kräftiges, dabei aber Gespreiztes und Traditionelles, während die Frauenbilder einen mehr femininen, abgerundeten Schwung der Linien und weichere, feinere Tönungen erhielten.

Danjiuros Erfolge gaben die Veranlassung, sein Bild, bunt ausgemalt, für fünf Kupfermünzen das Stück, auf den Straßen (1695) zu verkaufen. Damit begann das Einzelblatt als Flugblatt in den Vordergrund zu treten und der Holzschnitt dem Theater zu dienen. Torii Kyonobu (1688 bis 1756) wurde der Begründer der produktiven Torii-Schule, die während 100 Jahren besonders die Darstellungen aus dem Theater mit großer dekorativer Geschicklichkeit gepflegt hat (Abbild. Nr. 107).

Den Höhepunkt der Schauspielerdarstellung erreichte der vielseitige Katsugawa Shunsho (1726 bis 1792), der auch Frauen- und Heldengestalten zeichnete. Die Grazie der Frauendarstellungen verband er mit einer größeren Strenge und einem feierlichen Ernst bei der Zeichnung von Schauspielern. Die Konturen treten gegenüber den Arbeiten seiner Vorgänger mehr zurück, und durch zarte Töne wurden teilweise die





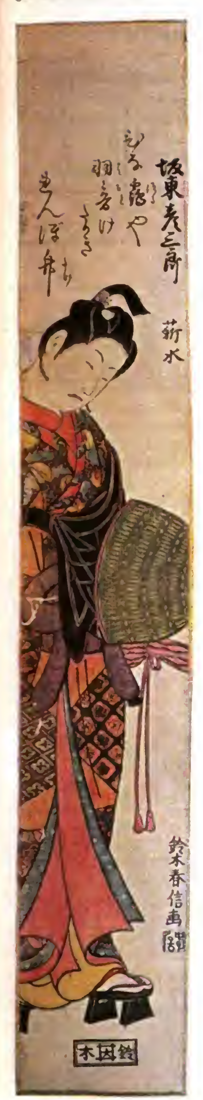
A) Schwarzdruck mit Handkolorierung, in Gelb, Rot und schwarzem Lack. Nishimura Shigenaga, um 1730.



B) Zweifarbendruck, Rosa und Grün auf ❧ Schwarz. Torii Kiyohiro, um 1750. ❧



C) Dreifarbendruck in Rot, Grün u. Blau auf ❧ Schwarz. Torii Kiyomitsu, um 1760. ❧







Farbdrucke in hoher ſchmaler Form (Pfoſtenbilder).
A) Suzuki Harunobu, um 1794. B) Katſukawa Shuntſcho, um 1790. C) Utagawa Toyokuni, um 179

farbigen Linien und Muster abgelöst (Abbild. Nr. 108). Immerhin brachte der Inhalt der Darstellung eine gewisse bizarre Verzerrung des Gesichtes und eine Gespreiztheit der Bewegung mit sich.

Es lag in der japanischen Auffassung, daß durch dick aufgetragene Schminke dem Gesicht ein starker maskenhafter, typischer Ausdruck verliehen wurde. Ähnlich wie bei dem No-Spiel stets eine Maske mit einem festgesetzten Ausdrucke für die einzelne Rolle verwendet wurde, so waren auch dem Schauspieler für bestimmte Rollen, z. B. für den Intriganten und den Lebemann, den Helden und den Bösewicht, bestimmte aufgeschminkte Linien an den Augenbrauen und dem Munde vorgeschrieben. Shunsho verstand es, diese notwendigen Übertreibungen nach Möglichkeit zu meistern, wenn auch für unser Auge noch immer zu viel Bizarres und Unerfreuliches in den Schauspielerbildern sichtbar bleibt.

Ebenso typisch wie der Gesichtsausdruck war auch die Körperbewegung. Das Bestreben, gleichsam eine erstarrte Pose darzustellen, wurde durch die Sitte unterstützt, daß auf dem Theater der Schauspieler im höchsten Affekt minutenlang verharren mußte. Dieses war notwendig, weil bei der schlechten Beleuchtung Diener mit Kerzen an langen Stangen die einzelnen Teile des Darstellers ableuchteten, damit das Publikum den Ausdruck des gesteigerten Affektes an allen Teilen des Körpers würdigen konnte. Alle diese dem Künstler aufgezwungenen Eigentümlichkeiten, die den Japaner so wenig stören wie uns der Glorienschein oder die vorgeschriebenen Martyrien auf Heiligenbildern, müssen außer acht gelassen werden, wenn wir dem Künstler vom rein ästhetischen Standpunkte aus gerecht werden wollen.

Die höchste Vollendung wurde in der Darstellung von Frauengestalten erreicht. Die dünnen um den schlanken Idealkörper sich schmiegenden Stoffe sind wie geschaffen, um den Gesetzen des kalligraphischen Rhythmus zu gehorchen.

Die Primitiven, die vor der Erfindung des Buntdruckes für die Handkolorierung arbeiteten, standen noch ganz unter dem Banne der stark betonten Linienführung. Noch fehlte jene Fertigkeit, um ganze Bilder darzustellen. Mit einfachen Mitteln wurden abgerundete Figuren geschaffen, die in ihrem naiven Vortrage einen großen dekorativen Reiz ausüben.

Eine mehr malerische Auffassung und eine größere Abwechslung im Inhalt des Dargestellten entsteht erst unter Suzuki Harunobu (1703 bis 1770), dem Schöpfer des eigentlichen Buntdruckes (Abbild. Nr. 109). Er entwickelte die weibliche weiche Linienführung zu einer freieren Auffassung. Auch für ihn bleibt der Linienrhythmus das Grundthema, aber er versteht es, in graziöser Ausgestaltung zugleich eine Handlung oder Empfin-



Nr. 109.
Geisha. Buntdruck. Suzuki Harunobu (1703 bis 1770).



Nr. 110. Straßenbild, Buntdruck, von Torii Kiyonaga (1742 bis 1815).

dung zum Ausdruck zu bringen. Er will nicht nur ein kalligraphisches Linienornament, sondern zugleich eine malerische Stimmung wiedergeben.

Diese zarten, graziösen Gestalten mit feinen Gelenken und großen Köpfen und den weiten lockeren Gewändern setzt er als Erster in eine Landschaft, die eine malerische und inhaltliche Fortsetzung der Figuren bildet. Der Hintergrund ist für ihn eine malerische Folie zum stimmungsvollen Akkord der Farbwerte in der Figur.

Eine Weiterentwicklung und zugleich den Höhepunkt dieser Art des japanischen Farbenholzschnittes erreicht Torii Kyonaga (1742 bis 1815). Waren bisher der schönen Linie oder der dekorativen Wirkung zuliebe die Körperverhältnisse unnatürlich dargestellt, so begann auf seinen Werken ein gesunder Naturalismus die übertriebenen Verhältnisse zu dämpfen. An Stelle des bisher angedeuteten Hintergrundes trat der sorgfältig gezeichnete Innenraum oder die Landschaft (Abbild. Nr. 110). Mit einer natürlichen ruhigen Anmut und Würde bewegen sich die Menschen, die bildmäßig die Fläche füllen. Er steigerte die Wirkung der an- und abschwellenden Linien und der feinen Farbentöne durch Einfügen von Gewandteilen, die er als schwarze Flächen wiedergab. Im allgemeinen sind die Kleider in einfachen Farben ohne aufdringliche Muster ausgeführt.

Trotz des naturalistischen Strebens im Sinne der Maruyama-Schule (S. 83) sind auch seine Bilder stark stilisiert, wie es alle Arbeiten der japanischen Kunst sind. Allerdings nennen wir Stilisierung immer das, was von unserer Eigenart abweicht. Dem Japaner erscheint diese Wiedergabe im Flächen- und Linearrhythmus natürlich, weil er sich gewöhnt hat, die Natur in dem Stile der Bilder zu sehen und ihm in diesem Stile die Erinnerungen an die Natur gegenwärtig sind. Von seinem Standpunkte aus betrachtet er die europäischen Bilder als stilisiert im Sinne der Lichtreflexe und vermißt das, was er die künstlerische Ausführung nennt. Stilisiert, d. h. unter einem gewissen Gesichtspunkte die Erscheinungen in der Natur auf die zweidimensionale Fläche gebannt, ist jede Darstellung.

Für das japanische Auge war nicht die Wiedergabe der Wahrheit in der Natur das Endziel der Kunst, daher war auch die naturalistische Auffassung der alten linearen Formensprache nur eine der vorübergehenden Moden. In dem letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts kam eine völlige Umkehr in Aufnahme, die ihren erfolgreichsten Meister in Kitagawa Utamaro (1753 bis 1806) erlebte. Gleichzeitig war eine Zeit der geistlosesten Kunstströmung.

Auf allen Gebieten der Kunst wurde eine leere Symbolik beachtet. Eine Freude an raffinierter Technik ersetzte die Tiefe der Gedanken und die Größe der Auffassung. Aus dieser Zeitströmung heraus müssen wir die Frauengestalten verstehen, welche keine individuellen Persönlichkeiten, sondern gleichsam typische Frauenköpfe zur Darstellung der nach der Mode geschminkten namenlosen Vertreterinnen der Grazie und



Nr. 111. Mädchenkopf, Buntdruck. Kitagawa Utamaro (1753 bis 1806).



Nr. 112. Musme mit Kindern, Buntdruck, von Kitagawa Utamaro, etwa 1795.

des Genusses verkörpern sollten. Und so ist es zu begreifen, warum jede Spezialisierung der Gesichter aufhörte und ein für alle Frauen gleichmäßiges Gesichtsornament gezeichnet wurde (Abbild. Nr. 111).

Der Mund schrumpfte zu winzigen Lippen zusammen, das ovale Gesicht wurde in die Länge gezogen und die ganze Figur und alle einzelnen Teile übertrieben gedehnt (Abbild. Nr. 112). Der Haarschopf wurde nach dem chinesischen Vorbilde aus der Zeit der Tang-Dynastie zu einer gewaltigen Tolle aufgebauscht, so daß er größer als der Kopf war. Die Augen wurden nur durch kurze Schlitze und ein endlos langer Nasenrücken durch eine Hakenlinie angedeutet. Utamaros Figuren bewegen sich in eleganter Grazie, aber ohne eine gesunde Lebenskraft (Abbild. Nr. 113).



Nr. 113. Frauenhaus und Terrasse, Mittelstück eines Kakemonos von Utamaro (1753 bis 1806).

Besonders meisterlich verstand er eine Fülle von Farbenskalen vom Tiefschwarz bis zum feinsten gelblichen Ton anzuwenden. Die Kleider seiner Frauengestalten sind meist einfach gemustert, aber durch gebrochene Farbentöne wirkungsvoll abgestimmt.

Um 1790 ist ein Künstler von eigenartiger Kraft und Begabung tätig, der eine Ausnahmestellung in der Holzschnittkunst einnimmt. Thoshisai Sharaku war von Beruf No-Tänzer und hat nur während eines kurzen Zeitraums dekorative Schauspielerköpfe von eigenem Reiz geschaffen. Die verzerrten Porträts haben in ihrer monumentalen Einfachheit eine dekorative Kraft, die von den modernen Plakatkünstlern angestrebt, aber nur selten so sicher erreicht wird (Abbild. Nr. 114).

Bücher In dem Bestreben, das Volk zu unterrichten und den Handwerkern Kunstvorlagen nach klassischen Bildern zu geben, wurden illustrierte Bücher herausgegeben, die zuerst nach chinesischen Vorlagen, später nach japanischen Künstlerentwürfen gefertigt wurden.

Als der Buntdruck noch nicht erfunden war, versuchte man die künstlerische Wirkung des Pinsels im Schwarzdruck durch verschiedene Techniken des Holzschnittes zu ersetzen. Besonders die Schwarz-Weiß-Malereien waren vortreffliche Vorlagen für den Holzschnitt. In schwarzen Umrißlinien wurde der Schnitt zuerst ausgeführt und dann die





Nr. 114. Schauspielerköpfe, Buntdrucke, von Toshisai Sharaku, um 1790.

tonigen Wirkungen der Malerei abwechselnd durch schwarze Flächen mit weißen gravierten Linien oder durch weiße Flächen mit schwarzer Punktierung wiedergegeben (Abbild. Nr. 115). Niemals wurden Strich- und Kreuzlagen nach europäischer Art angewendet, obgleich diese Art aus importierten Blättern bekannt war.

In der späteren Zeit wies der Farbendruck neue Bahnen, und die Technik des schwarzen Holzschnittes brauchte keine künstlerische Weiterentwicklung. Immerhin verstand man durch positive und negative Linien und durch gedeckte und ausgesparte Flächen recht stimmungsvolle Wirkungen mit der einfachen schwarzen Platte zu erzielen (Abbild. Nr. 138).



Nr. 115. Lilie, Schwarzdruck in gestrichelter und punktierter Manier, von Ooka Shumboku, 1716.

Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts begann man die Bücher mit Bildern nach berühmten Meistern zu illustrieren. Der Strich im Hintergrunde blieb so stark wie im Vordergrunde, und da die Schattierung fehlte, wirkten die Bilder flach, und nur wo geradlinige Konstruktionen möglich waren, wurde eine Raumtiefe erzielt. Um die klare Schilderung des Darzustellenden nicht

zu stören, wurden Hintergründe nach Möglichkeit weggelassen und nur das wesentliche in klarer Zeichnung wiedergegeben.



Nr. 116. Insekten auf Blumen, Buntdruck, von Kitagawa Utamaro, 1788.

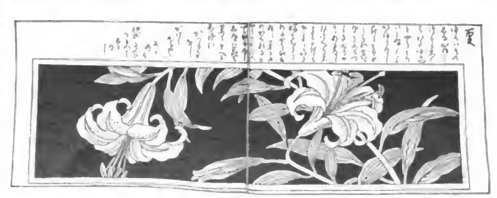
Auf diesem Gebiete der Buchillustration wurde Utamaro ein bahnbrechender Künstler. In seinen berühmten Vogel- und Insektenbüchern (Abbild. Nr. 116) verstand er es, in starker Naturbeobachtung die Bewegung und das Farbenspiel der Tiere in ihrer natürlichen Umgebung von Pflanzen und Bäumen festzuhalten. Trotz aller Naturtreue in der Wiedergabe verstand er unter dem Einfluß der Maruyama-Schule (S. 83) und der herrlichen chinesischen Malereien aus der Sung-Zeit die üppigen farbenprächtigen Blüten mit den bunt schillernden Schmetterlingen und Libellen zu einem harmonischen Linien- und Farbenakkord zu verbinden. Ähnlich arbeiteten viele andre Künstler, und so wurden die Unterrichtsbücher und die Vorlagen für die Handwerker zu künstlerisch abgestimmten Bilderbüchern entwickelt (Abbild. Nr. 117).





Nr. 117. Pflanzenstudien, Buntdruck, von Yamaguchi Soken, 1806.

Damals entstanden jene zahlreichen Vorlagewerke, die auf das Kunstgewerbe der Metallziseleure, der Töpfer, der Netzkeschnitzer und der Lackkünstler von maßgebendem Einfluß wurden. Waren im 16. Jahrhundert die Handwerksmeister ihre eigenen Künstler gewesen, die höchstens nach Vorwürfen hervorragender Maler die Bilder auf die Fläche ihres Kunstgegenstandes selbst komponieren mußten, so werden im 18. Jahrhundert die gedruckten Vorlagebücher mechanisch kopiert und



Nr. 118. Lilien, Holzschnitt von Ooka Shumboku, Yedo 1734.

oft recht gedankenlos auf die betreffende Fläche appliziert. Zwar ist auch hierbei der Einfluß der Kalligraphie so stark, daß nach Möglichkeit ein gewisser eleganter Schwung bewahrt bleibt, aber er kann nicht verhindern, daß die Ausschmückung zu einer geistlosen Dekoration herabsinkt. Zwar werden die Techniken immer raffinierter angewendet und die Ausführung immer eleganter, üppiger und reicher, aber der großzügige Schwung der Zeichnung und die Verteilung der Farben wurde durch eine Anhäufung delikater Einzelheiten ersetzt.

Schwertzieraten

So sehen wir die großzügige, nach der Natur studierte und dann stilisierte Lilie (Abbild. Nr. 115 u. 118) auf einem Stichblatt (Abbild. Nr. 119) als dekoratives Ornament in die Fläche unnatürlich gezwungen und auf einer späteren Zwinge und Kappe (Abbild. Nr. 120) in herausgeschnittenen Teilen auf die Fläche appliziert. Die Technik der Ziselierung, die Auswahl der fein getönten Edelmetalle, die Bearbeitung des Untergrundes in dem fein gekörnten Goldbronzemuster sind vollendet ausgeführt. Monatelange Arbeit einer geschickten Meisterhand war nötig, um derartige kleine Kunstwerke der Metalltechnik herzustellen. Aber dennoch ist es die Kunst einer raffinierten Dekadencezeit, der die gesunde Kraft einer großzügigen, der Natur abgelauschten Bildkonzeption fehlt.



Nr. 119. Stichblatt mit Lilien aus Gold und rotem Kupfer auf Goldbronzegrund, ziseliert, von Tsu Jimpo (1721 bis 1762).

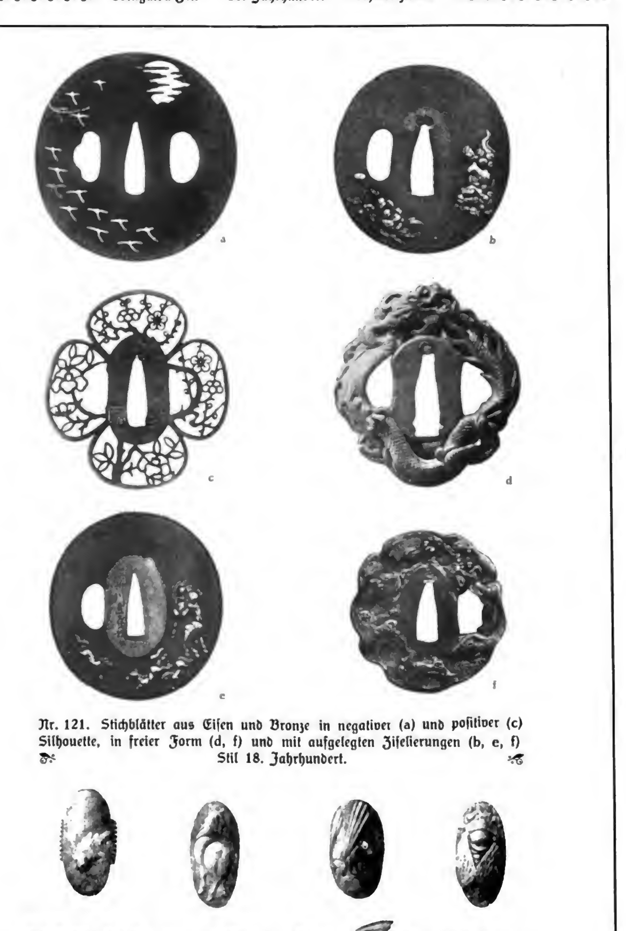
Die Stile des 17. Jahrhunderts erlangten eine weitere Ausbildung und Verfeinerung, und neben dem spröden Eisen wurden die weicheren Metalle, besonders Gold-, Silber- und Gelbbronzen, bevorzugt (Abbild. Nr. 121). Die Stichblätter in kräftigen positiven und negativen Silhouetten wurden in zierlichen dünnen Linien ausgearbeitet (a, c) und mit reichen Mustern überladen (d), so daß die dem Zwecke des Stichblattes entsprechende Kraft und Wucht völlig verloren ging. Diese Arbeiten müssen mehr als Sammlungsstücke der Metallkunst denn als Gebrauchsgegenstände angesehen werden.

Immer vielseitiger wurden die Motive. Die Symbolik und die Pflanzenwelt waren neben Bildern der Kano-Schule im 17. Jahrhundert besonders bevorzugt; im 18. Jahrhundert kam die Tierwelt (e, f), teilweise in naturalistischer Auffassung (Abbild. Nr. 122), hinzu. Schließlich gab es überhaupt nichts mehr, was das Auge räumlich wahrnehmen konnte, was nicht in die kleine Fläche des Stichblattes oder der übrigen Schwertornamente gezwungen wurde. Technische Schwierigkeiten wurden durch immer neue sinnreiche Techniken überwunden.



Nr. 120. Zwinge und Kappe mit Lilien in Metallauflagen, ziseliert, auf Goldbronzegrund. 19. Jahrhundert.

Neben der alten Schule der Plattner haben wir die kunstvollen Metallziselierungen der Goto-Meister kennen gelernt, unter deren Einfluß das Auflegen ziselierter Metalle auf der Fläche, wie es besonders von der Nara-Schule geübt wurde, entstand. Im 18. Jahrhundert wurden diese Techniken weiterentwickelt und durch die Yokoya-Schule um Gravierungen in der Fläche vermehrt (Abbild. Nr. 123). Durch tiefere oder flachere Führung, durch senkrechte oder schräge Stellung der Graviernadel wurde die Möglichkeit erzielt, alle Feinheiten der Pinselführung in Metall wiederzugeben.



Nr. 121. Stichblätter aus Eisen und Bronze in negativer (a) und positiver (c) Silhouette, in freier Form (d, f) und mit aufgelegten Ziselierungen (b, e, f) Stil 18. Jahrhundert.

Nr. 122. Zwingen und Kappen aus Kupferlegierungen, ziseliert, im Stile der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Der Einfluß dieser Technik war so stark, daß sowohl die Goto- wie die Nara-Meister begannen, die Gravuren allein oder in Verbindung mit Reliefziselierung ebenfalls zu üben. Während zuerst ganz feine dünne Linien in Nachahmung der spitzen Pinselführung bevorzugt wurden, haben die späteren Künstler einen mehr groben und kräftigen Schnitt angewendet.

Die verschiedenen Techniken flossen im 18. Jahrhundert ineinander und bewirkten die Blütezeit der Metallkunst. Die Detaildurcharbeitung, die Führung der Nadel und die Auswahl der Metallfärbungen ist bewunderungswürdig. Nirgends in der Welt ist jemals gleichwertiges in Metall geschaffen.

Mit Worten lassen sich die oft kaum merkbaren feinen Unterschiede nicht beschreiben, selbst die Abbildungen können keinen Eindruck von dem Reiz der Arbeit und der Vielseitigkeit der Ausführung geben. Man muß die Stücke nicht nur sehen, sondern fühlen und das Licht von allen Seiten auf die Fläche spielen lassen, um ein volles Verständnis für die Eigenart dieser Kunstwerke in Metall zu erlangen.



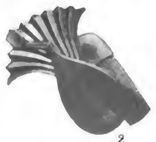
Nr. 123. Messergriffe und Stichblatt mit Gravierungen der Yokoya-Schule. Stil 18. Jahrhundert.

Durch die Vielseitigkeit der Vorbilder und Techniken war es nicht mehr möglich, daß jeder Künstler alle Gebiete beherrschte. Es ist für das 18. Jahrhundert charakteristisch, daß sich Spezialisten für einzelne Motive herausbildeten. Der eine fertigte mythologische oder chinesische Figuren und der andere Päonien oder Fische.

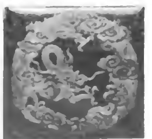
Neben den Bildern wurde auch eine inhaltlich sehr geistlose Symbolik angewendet. Dem Ziseleur, der nur nach Vorlagebüchern arbeitete, kam es nicht auf den Inhalt, sondern nur auf eine geschmackvolle Dekorierung an, um seine hervorragende Kunstfertigkeit zeigen zu können.

Die Freude an der technischen Spielerei und zugleich die meisterliche Beherrschung der Technik führten dazu, Nachahmungen fremder Stoffe in oft täuschender Treue herzustellen. So finden wir Arbeiten, welche die zahlreichen eigenartigen Wirkungen des Lackes oder der Schilfmatten, des Leders oder des Bambus aufs sorgfältigste in Muster, Zeichnung und Färbung imitieren. Es ist bewunderungswürdig, was für Mühe, Geschick, Zeit und Kosten aufgewendet wurden, um diese technischen Kunststücke zu erzielen, die eines hohen künstlerischen Wertes entbehren.

Neben den Kopien nach Vorlagebüchern und Bildern wurden auch reizvolle Stücke im archaistischen Stile der Teezeremonien geschaffen, die durch primitive, oft symbolische Muster und künstlich verwitterte oder spurenweise vergoldete Metallflächen wirken. — Neben den oben erwähnten Hauptstilen gab es viele Schulen, deren Spezialitäten berühmt waren. Die Kaga- und die Higo-Meister z. B. waren berühmt für farbige Metalleinlagen, während in Awa und Nagoya oft die ganze Oberfläche des Stichblattes mit Mustern in Edelmetall überladen wurde.



2



3

Nr. 124. Döschen aus Lack, aus dem Besitz der Königin Maria Antoinette von Frankreich. Ende 18. Jahrhundert.



Nr. 125. Damenrauchservice aus Lack, mit Kohlen- und Aschenbehälter aus Metall, von Kajikawa, um 1800.



Nr. 126. Schreibkasten aus mehrfarbigem Lack, mit Stein zum Anreiben der Farbe und Wassertropfgefäß aus Silber. Anfang 18. Jahrhundert.

Lacke Eine ähnliche Entwicklung können wir auch in der Lackkunst beobachten. Immer reicher wurde die Dekorierung. Motive, Landschaften (Abbildung Nr. 125) oder mit feiner Pinselspitze ausgeführte Ornamente wurden auf die Fläche übertragen. Die Ausarbeitung des Einzelnen, die Verwendung der verschiedenen Metalle, bald als Pulver aufgestreut, bald in Flächen gedeckt oder als Blattmetall in kleine Quadrate geschnitten wie Pflastersteine aufgelegt, in matter Farbe oder glänzender Politur, zeichnen die Meisterwerke dieser Zeit aus. Auch die Formen sind eleganter und reicher gestaltet. Von den kleinen zierlichen Döschen (Abbild. Nr. 124) bis zu den großen Koffern und Kasten wird alles mit dekorativen Mustern überzogen. Auch hier herrscht die elegante dekadente Weise vor, und vergeblich suchen wir großzügige, tief empfundene Bilder, wie sie in der Renaissancezeit angestrebt waren.



Nr. 127. Platte aus schwarzem Lack mit Einlagen aus teils grün gefärbtem Ton und Schriftzeichen aus Gold, von Ogawa Ritsuo, genannt Haritsu (1662 bis 1774).

Nach Gemälden wiedergegebene Figurenbilder sind nicht in einheitlich wirkender Größe erfaßt, sondern aus kleinlichen Einzelmustern der Stoffe und Möbel zusammengesetzt. Ein unendlicher Fleiß, eine meisterliche Beherrschung der Technik, eine bewunderungswürdige Geduld sind erforderlich, um diese Detailausführung in dem schwer zu behandelnden Material des Lackes durchzuführen, aber dennoch ist die Wirkung trotz aller Liebe bei der Ausführung war elegant aber kleinlich (Abbild. Nr. 126).

Im 17. Jahrhundert hatten Koyetsu und Korin ihren eigenen Lackstil geschaffen, der in mehr großzügiger Weise durch Einlagen fremder Materialien eine effektvolle, impressionistische Wirkung erzielte. Im 18. Jahrhundert war es Ogawa Ritsuo, genannt Haritsu (1662 bis 1747), der diesen eigenartigen Stil weiter entwickelte. Um immer neue Effekte zu erzielen, vermehrte er die Stoffe der Einlagen durch Verwendung von Elfenbein und farbiger Fayence.



Nr. 128. Inro mit Eule aus Ton eingelegt in Lack, von Ogawa Ritsuo, genannt Haritsu, gezeichnet: 1727.

Seine Figuren sind zwar mitunter groß und einheitlich empfunden, und besonders ist die elegante Linienführung zu rühmen, aber während Korin nur die Kontur und geschlossene Farbflächen wirken ließ, führte Ritsuo unter dem Einfluß seiner Zeit das einzelne mehr durch und löste die Flächen in graziöse Einzelteile auf (Abbild. Nr. 127). Durch die eingelegten Fayence-Medaillons (Abbild. Nr. 128) erreichte er eine raffinierte Farbenwirkung und eine bessere Modellierung. Wenn auch die Technik der Goldlackmalerei mühseliger und kunstvoller ist, so ist das Überziehen der ganzen Fläche mit Bildern oder überladenen Ornamenten künstlerisch viel leichter als eine Fläche mit wenigen, sicher hingesetzten Strichen geschmackvoll zu dekorieren. Nur das durch den japanischen



Nr. 129. Porzellanvase, Awata.

Schriftrhythmus geübte Auge wird den feinen Ausgleich der Linien und Farbflecke erzielen können, welche das Charakteristische dieser überfeinen Dekorationskunst bildet.

Töpferei Die Technik der Töpferei hatte im 17. Jahrhundert seine Vervollkommnung erlangt; allerorten wurden neue Fabriken gegründet, in denen sowohl Steingut- wie Porzellanwaren in mannigfaltiger Gestalt und mit einfacher und farbiger Malerei erzeugt wurden.

Die Motive und die Ausführungsarten wurden immer vielseitiger gestaltet, aber nur die Durchführung war eine andere, im wesentlichen blieben die überlieferten Formen beibehalten. Die zart auslaufenden Blumenzweige (Abbild. Nr. 129), die wie zufällig von der Natur geschaffen und im leichten Schwunge japanischer Kalligraphie auf die Fläche geworfen sind, entsprechen dieser Stilart.

In den Fabriken von Satsuma, wo die Ausführung zuerst einfach war, wurden allmählich auch Farben angewendet und schließlich eine reich dekorierte Ware hergestellt. Auch Plastiken mit einfachen Glasuren (Abbild. Nr. 130) wurden aus Ton geformt.

Bronze Die unter europäischem Einfluß verbesserte Technik des Bronzegusses gestattete alle Feinheiten der Plastik, nicht nur in Holz und Ton, sondern auch in Metall wiederzugeben. Waren früher die Bronzegegenstände kirchlichen Zwecken geweiht und dann denen des Teeklubs, so kam in der Mitte des 17. Jahrhunderts die allgemeine Anwendung auf. Es wurden zierliche Luxusstücke für den Privatmann, besonders Räuchergefäße, Blumenvasen, Feuerbecken und Wasserbehälter, in der verlorenen Form gegossen. Die Technik hatte eine solche Vollendung erreicht, daß im Guß jene künstlerischen Feinheiten erzielt werden konnten, die bisher nur die Silberschmiede und die Ziseleure der Schwertzieraten erreicht hatten.

Bronzegefäße waren die ältesten Kult- und Kunstgegenstände in China, und es war daher nur natürlich, daß man die alten chinesischen Formen auch in Japan nachahmte. Sehr bald aber hat der elegante und gefällige Stil der letzten Jahrhunderte auch hier seinen Einfluß geltend gemacht, und immer reicher und abwechslungsvoller wurde die Ausführung gestaltet.

Der Bronzeguß für den Hausgebrauch wurde allmählich in allen Bezirken des Reiches handwerksmäßig betrieben. Ein Anstreichen oder Überlackieren blieb unbekannt, und die Veredlung der Oberfläche wurde durch Polituren oder Oxydierungen, durch Auflagen von Gold oder Silber, durch Ätzungen oder Gravierungen bewirkt.



Nr. 130. Kirin, aus Satsuma-Steingut, um 1750.

Der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufkommende naturalistische Zug in der Malerei hat auch die plastischen Arbeiten beeinflußt. Sowohl der Kopf der Satsuma-Figur (Abbild. Nr. 130), wie noch mehr der Glücksgott auf einem Hirsch (Abbild. Nr. 131) zeigen diesen neuen Stil, der in der folgenden Zeit zur völligen Herrschaft gelangt.

Naturalistischer Stil 18. und 19. Jahrhundert

Die von dem Tokugawa-Shogun durchgeführte Abschließung Japans gegenüber dem Auslande, konnte doch nicht verhindern, daß strebsame Männer das Bedürfnis fühlten, die geringen Kenntnisse, welche sie durch die Berührung mit den Holländern auf der Insel Desima erhalten hatten, zu erweitern. So soll der Sohn eines armen Fischhändlers in Tokio, Bunzo Aoki, um die Mitte des 18. Jahrhunderts holländische Schriften gesammelt und von einem holländischen Kapitän den ersten ABC-Unterricht bekommen haben. Zum erstenmal seit der Jesuitenzeit wurde wieder ein Wörterbuch von einigen hundert Vokabeln einer europäischen Sprache zusammengestellt, aber diesmal von einem Japaner. Zu Aoki reiste ein strebsamer Arzt, zur Erlernung des Holländischen, um medizinische Bücher mit Abbildungen des menschlichen Körpers, die er von den Holländern erworben hatte, übersetzen zu können.

Mit unendlicher Mühe wurde 1774 die „Tabula anatomica" von ihm im Verein mit einigen anderen Ärzten und mit Erlaubnis der japanischen Regierung tatsächlich ins Japanische übertragen. Seit dieser Zeit begann das medizinische Studium nach holländischen Büchern, und gleichzeitig wurden illustrierte Bücher und Bilder aus Europa gesammelt. Diesem Tropfen europäischer Wissenschaft dürfte jener naturalistische Geist entströmt sein, welcher auch auf die Kunst belebend wirkte.

Nr. 131. Glücksgott Fukurokuju auf Hirsch, Räuchergefäß aus Bronze. Stil 18. Jahrhundert.

Malerei

Wurden früher chinesische Philosophen, Göttergestalten, Helden und Landschaften nach dem Ideal der alten Meister in hergebrachter Form immer wieder dargestellt, so galt es jetzt, die Einzelheiten in der Natur zu kopieren. In der Art der Tosa-Schule wurde nicht mehr die Gesamtwirkung allein im kalligraphischen Schwunge der Linienführung berücksichtigt, sondern das Kleinliche, scheinbar Unwichtige in minutiöser Sorgfalt wiedergegeben. Nicht mehr kam es nur auf die Führung der Linie und auf die Wiedergabe der Stimmung an, sondern auch auf die Wahrheit.

Obgleich dieses Streben der europäischen Anschauung entsprach, ist die Wirkung doch eine völlig andere. Ebenso wie die europäische Kunst in einer Reihe von Über-



Nr. 132. Sechsteiliger Wandschirm mit schwimmenden Fischen von Maruyama Okyo (1733 bis 1795).

lieferungen befangen geblieben ist, so auch war es bei der japanischen. Die naturalistische Strömung unterscheidet die Werke dieser Zeit von denen älterer Meister, aber die spezifisch japanischen Eigentümlichkeiten der Stilisierung blieben dennoch beibehalten. In die altertümlich stilisierte Landschaft wurde der einzelne Fisch oder Vogel in realistischer Treue, oft sogar in bezug auf das Detail in übertriebener Kleinmalerei ausgeführt.

Als der Begründer dieser neuen Schule gilt Okyo Maruyama (1733 bis 1795), nach dem auch der Name Maruyama-Schule gebildet ist. Er war der erste, der nach eifrigem Studium der chinesischen Malerei die alten Vorlagebücher beiseite legte und in seinem vierzigsten Lebensjahre direkt nach der Natur zu malen begann. Es handelte sich aber nicht um die Einführung neuer Begriffe und Gedanken, sondern um eine neu gestaltete Auffassung und Wiedergabe.

Vielleicht war es eine Reaktion, daß man bei dem übertriebenen, zu schattenhaften Skizzen ausgearteten Impressionismus nunmehr wieder auf den auf Naturbeobachtung basierenden Realismus zurückgriff.

Das alte Motiv der schwimmenden Fische im Wasser wurde früher durch typische Formen von Fischen in dem stilisierten Wellenornament gezeichnet, jetzt wurde der schwimmende Fisch im Wasser genau studiert (Abbild. Nr. 132) und in lebhafter Bewegung, dem Strudel des Wassers folgend, gemalt.

Ein Gemüsehändler, Ito Jyakuchu (1715 bis 1800), lernte bei dem Meister der Kano-Schule nach chinesischen Vorbildern. Aber mit Vorliebe ging er in seinen Hühnerstall und malte nach der Natur. Diese Verschiedenartigkeit der Stile können wir auch in seinen Bildern (Abbild. Nr. 133 u. 135) wiedererkennen.

Der Aufbau in schöner Linien- und Flächenverteilung entspricht den Gesetzen der Kano-



Nr. 133. Fische im Lotosteich. Malerei von dem Gemüsehändler Ito Jyakuchu, um 1758 bis 1761.



Nr. 134. Affen, von Mori Sosen (1747 bis 1821).

Schule, die schweren Lotospflanzen, die schneebedeckten Gräser und die Silhouette der fliegenden Gans sind den Vorbildern der chinesischen Renaissance entnommen, aber die Detailausführung in den stilisierten Einzelteilchen, wie das Gefieder des Vogels, der Zug der Fische und die Verbindung der verschiedenen Stile, ist das Moderne der damaligen Zeit.

Die Darstellung ist malerisch zusammenkomponiert ohne innere Notwendigkeit: sie hätte ebensogut anders ausgeführt sein können. Es ist weder ein realistisch wiedergegebener Ausschnitt aus der Natur, noch eine rein stilisierte Komposition, sondern eine Zusammenstellung beider Auffassungen. Es fehlt der feierliche Ernst und die tiefe Empfindung für das Seelenleben der Tiere, die die Bilder der Renaissance auszeichnete. Aus dem großzügig erfaßten Bild ist eine geschmackvolle Flächendekoration geworden. Mit diesem Wechsel der Auffassung hängt es wohl zusammen, daß die niederen Tiere, wie der Fisch und die Insekten, besonders gern dargestellt wurden.

Auch bildeten sich Spezialisten für die Darstellung von vorwiegend gewissen Tierarten heraus. So wurde z. B. Mori Sosen (1747 bis 1821) als Maler von Affen berühmt. Nur die Tiere selbst hat er realistisch aufgefaßt, während der Baumschlag oder die Felsen im Anklang an den alten Stil gemalt blieben (Abbild. Nr. 134). Ganz besonders interessant ist seine Technik, welche er alten chinesischen Meistern aus dem Anfang des 10. Jahrhunderts nachahmte. Nicht mit abgetönten Flächen oder harten Konturen gibt er die Zeichnung, sondern mit ganz feinen nebeneinander gesetzten Querstrichelchen.



Nr. 135. Wilde Gans in Schneelandschaft. Malerei von dem Gemüsehändler Ito Jyakuchu, um 1758 bis 1761.

Im Anfang des 19. Jahrhunderts wurde die alte Kano-Schule von vielen Künstlern wieder stärker bevorzugt. In ihren Landschaften werden einzelne Teile, wie Bäume oder Uferstellen, sorgfältig ausgeführt, um ein charakteristisches Merkmal für die Örtlichkeit in naturalistischer Weise zu geben; aber auf dem übrigen Teile der Bilder wird eine Ideallandschaft zusammenkomponiert, die Anklänge an den poetischen Reiz der Renaissancezeit in sich trägt.

Andere gleichzeitige Künstler haben den realistischen Zug stärker betont und Bilder geschaffen, die für unser Gefühl verhältnismäßig wenig Japanisches besitzen. So wurden Blumen in farbiger Tönung plastisch behandelt, die ebenso wie die daneben dargestellten Vögel und kleinen Tiere nicht zu Hause im Atelier aus der Erinnerung, sondern nach der Natur an Ort und Stelle gemalt sein dürften. Nicht mehr herrscht der Wunsch nach dem schönen Aufbau der Linien, nicht die harmonische Abtönung der Farben, nicht der symbolische Ausdruck eines Begriffes, sondern ein Stück der wahren Natur wird mit gegen früher wesentlich gesteigerten Mitteln kopiert. Aber so sehr wir die Technik und die Einzelausführung loben müssen, so lassen uns doch diese Bilder kalt. Was an Routine, an Eleganz und Geschicklichkeit die letzten Jahrhunderte gewonnen, das haben sie an Tiefe und Seele wieder verloren.

Europäischer Einfluß

Im 19. Jahrhundert scheinen immer häufiger europäische Bilder nach Japan gelangt zu sein, so daß einige Künstler, wie Toyoharu (1751 bis 1818), sogar direkte Kopien derartiger Blätter ausgeführt haben (Abbild. Nr. 136). Hier sehen wir zum erstenmal die europäische Art der Perspektive angewendet.

Unter diesem Einfluß sind eine Reihe Landschaftsbilder in Holzschnitt hergestellt (Abbild. Nr. 137). Die europäische Auffassung konnte aber die japanische nicht verdrängen, weil gerade die Aufnahme aus der Vogelperspektive die Darstellung weiter Flächen der Landschaft wesentlich unterstützte.



a



b

Nr. 136. Buntdrucke nach europäischen Vorlagen. a) Holländische Landschaft, b) Gastmahl des Belsazar. Utagawa Toyoharu (1749 bis 1818).

Holzschnitte

Das realistische Vorbild der europäischen Bilder übte auch auf die Figurendarstellung der Holzschneider einen bedeutenden Einfluß aus. Die Köpfe wurden nicht mehr im typischen Gesichtsornament eines Utamaro wiedergegeben, sondern bekamen einen individualisierten Ausdruck (Abbild. Nr. 139).

Während die Künstler des 18. Jahrhunderts ihr Kunstideal der schönen Linien bis zur Übertreibung pflegten, sind unter dem realistischen Einfluß Blätter des größten Gegensatzes entstanden (Abbild. Nr. 138). Die nervöse Künstlerhand der sensitiven Frauenmaler wurde durch eine gesunde, frische, weniger delikate Faust ersetzt; eine derbe Auffassung beeinflußte diese Zeit. Die Gesichter wurden, zurückgreifend auf die Malerei im 14. Jahrhundert (Abbild. Nr. 38), ins Karikaturenhafte durch breite eckige Formen gezogen; der kalligraphische Linienrhythmus nicht nur vernachlässigt,



Nr. 137. Tempel in Asakusa. Buntdruck von Shotei Hokuju, um 1835.



Nr. 138. Raufende Blinde, Schwarzdruck, von Tsukimaro, um 1795.

sondern direkt gemieden. In Wirklichkeit stilisierten die Künstler des 19. Jahrhunderts geradeso wie Utamaro, nur nach einer anderen Richtung hin.

Auch bei der Auswahl der Sujets verließ man die Vorbilder der klassischen Schule und griff zurück auf die Volksbilder der Renaissance-Zeit, die besonders von Matabei, dem Gründer der volkstümlichen oder Ukiyoye-Schule, gepflegt wurden.

Das Auge war durch den Farbendruck an viele Zwischentöne gewöhnt, und um in der einfachen schwarzen Platte gleichtönige Wirkungen zu erzielen, wurden die verschiedensten Techniken des Gravierens und Punktierens angewendet (Abbild. Nr. 138).

Den Höhepunkt dieser modernen Kunstrichtung erreichte Katsushika Hokusai (1760 bis 1849). Bis vor wenigen Jahren galt in Europa Hokusai als der größte Künstler Japans, da sein vielseitiges Talent die verschiedensten Stoffe in flotter Skizzenform festhielt und seine in vielen Auflagen erschienenen Skizzenbücher einen unendlichen, uns Europäern bisher fremden Stoff japanischer Kultur kennen lehrten.



Nr. 139. Schauspieler. Buntdruck, von Utagawa Toyokuni I, um 1803.

Es gibt nichts, was das aufmerksam beobachtende Auge Hokusais sieht, was er nicht mit sicherem Pinselstrich auf das Papier bannt. Mit flotten Skizzen aus dem täglichen Leben, meist in komischer Pose, füllt er seine Bücher (Abbild. Nr. 140) und selbst nackte Körper, die in der Adelskunst der Malerei als unanständig galten, weiß er in lebensvoller Pose darzustellen. Alles und Jedes, kleine und große Ereignisse, werden in flüchtiger Augenblicksskizze von ihm festgehalten. Der Inhalt wird zur Hauptsache, und seine Motive sind unerschöpflich. Die Bewegung der Figuren und Tiere versteht er mit geringen technischen Mitteln ganz meisterlich zu treffen (Abbild. Nr. 141).

Da die Menschen des täglichen Lebens immer mehr dargestellt wurden (Abbild. Nr. 142), so war es nur natürlich, daß auch die Umgebung, die Landschaft, immer mehr beachtet wurde. Ursprünglich war aus dekorativer Rücksicht eine Landschaft im Hintergrund zuerst andeutungsweise und schließlich mehr hervortretend dargestellt, bis



Nr. 140. Skizzen von Katsushika Hokusai, 1834.

Tafel VIII.



Seeufer bei der Stadt Oïso. Buntdruck. Hiroshige (1797 bis 1858).




Nr. 141. Tiere und figürliche Skizzen von Katsushika Hokusai (1760 bis 1849).



Nr. 142. Straßensänger, Schwarzdruck. Katsushika Hokusai (1760 bis 1849).



Nr. 143. Adler über Schneelandschaft. Buntdruck, von Hiroshige, 1856.

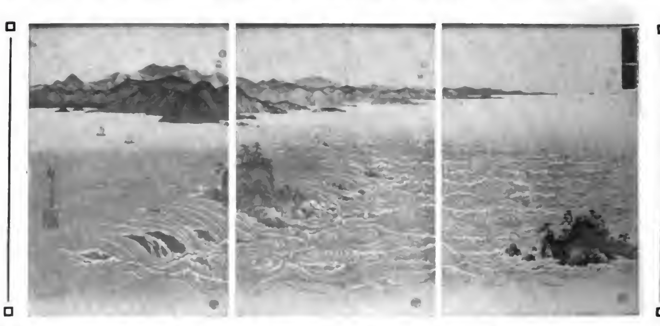
Kiyonaga die Figuren in eine völlig durchgeführte Landschaft setzte, ohne die Figuren als Hauptinhalt des Bildes zu vernachlässigen. Allmählich traten die Personen zurück, um schließlich nur noch eine Staffage zur Belebung der Landschaft zu bilden und dann ganz wegzubleiben. So entstand damals das Landschaftsbild.

Von Hiroshige (1797 bis 1858) wurden die von Pilgern und Reisenden mit Vorliebe besuchten Orte in Folgen von Einzelblättern dargestellt.

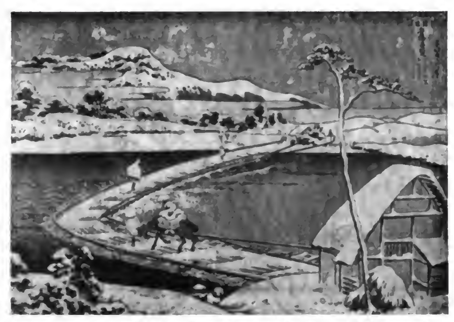
In dekorativer Wirkung verstand er es, besonders Landschaftsserien in leuchtenden, mosaikartig zusammengesetzten Farben darzustellen. Hatten früher die Künstler die harmonische Wirkung durch einen stilisierten Linienrhythmus angestrebt, so wurde jetzt die farbige Wirkung als das oberste Gesetz beachtet. Bald sind die grellen Farbflächen hart aneinander gesetzt, bald ist durch zartes Verlaufen der Töne eine stimmungsvolle Farbenharmonie erzielt (Tafel VIII). Dem Zeitstil entsprechend verband Hiroshige die stilisierte Landschaft mit einem mehr realistisch wirkenden Adler (Abbild. Nr. 143). Durch die Gegensätze des dunklen Vogels über der weiten weißen Schneefläche und der großen Flügel neben den winzigen Bäumen wird der Eindruck wesentlich verstärkt.

Viele seiner Blätter sind recht oberflächlich gezeichnet, in flüchtiger technischer Ausführung und in unfeiner Farbenwirkung, während andere, wie z. B. der Strudel (Abbild. Nr. 144) in seiner kreisenden Bewegung, recht effektvoll und fein ausgearbeitet sind.

Der gleichzeitige Hokkai hat ebenfalls in berühmten Folgen und Skizzenbüchern zahlreiche Landschaftsbilder geschaffen. Er war der erste große Landschaftler im Buntdruck, der die Landschaft um ihrer selbst willen dargestellt hat (Abbild. Nr. 145). Nicht mehr wird die Landschaft in zurückhaltender Weise angedeutet oder in sachlicher Erzählung niedergeschrieben, sondern mit kräftigen Pinsel-



Nr. 144. Stromschnellen, Buntdruck. Hiroshige, 1846.



Nr. 145. Brücke im Schnee, Buntdruck, von Katsushika Hokſai, um 1830.

ſtrichen unter beſonderer Rückſicht auf die farbige, plakatartige Wirkung ausgeführt.

Auch die Buchilluſtration paßte ſich dieſem realiſtiſchen Stile an. So ſehen wir Schauſpielerbilder (Abbild. Nr. 146), die gleichſam den Gegenſatz zu den ſtiliſierten Holzſchnitten des 18. Jahrhunderts bilden. War dort die ruhige Poſe in erſtarrter Form wiedergegeben, ſo wird hier die lebendige Bewegung mit wenigen Strichen und Farbflecken geſchickt betont.

Neben dem Druck mit verſchiedenen Holzſtöcken wurde auch das Schablonieren, nach Art der Stoffſchablonierung, für Holzſchnitte beliebt.

Eine weitere Bereicherung erfuhr der Farbendruck, indem die Farbe auf den Holzplatten nicht gleichmäßig eingerieben, ſondern verlaufend aufgemalt wurde. Auf dieſe Weiſe konnten verlaufende oder andeutende Farbflächen in verſchieden abgeſtuften Tönen geſchaffen werden (Abbild. Nr. 147). Durch dieſe Technik war es möglich, ein möglichſt getreues Fakſimile von den Skizzen der Waſſerfarben zu geben.

Allmählich wurde jede künſtleriſche Rückſicht beiſeite gelaſſen und die Illuſtration der Romane zur routinierten Technik entwickelt. Jede Einheitlichkeit der Kompoſition fehlt. Eigenartig und nicht ohne dekorativen Reiz iſt die Einrahmung der Zeichnung durch die in Zeilen von oben nach unten verlaufende Schrift ſowie die unregelmäßige, oft über den Rand der Druckſeite hinausgehende Arrangierung der geſchickten, aber unruhigen Linienführung (Abbild. Nr. 148).





Nr. 147. Skizzen von Keiſai Yeiſen, um 1830.

Lacke Die Entwicklung des Holzſchnittes gab den Handwerkern zahlreiche Vorlagen, welche auf die verſchiedenſten Materialien in vielfacher Technik übertragen wurden.

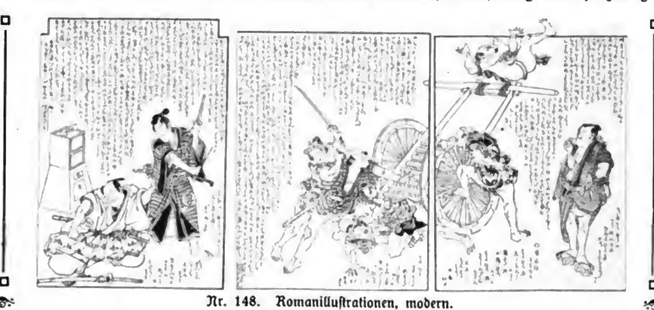


Nr. 146. Schauſpieler auf der Bühne, von Shokoſai, 1800.

Waren bisher für die Lackarbeiten neben ornamentalen Verzierungen die Bilder der Kano- und Toſa-Schule im weſentlichen vorbildlich geweſen, ſo wurden jetzt alle möglichen Motive der volkstümlichen Malſchule und beſonders auch Studien nach der Natur benutzt. Neben der Beibehaltung der alten Stilarten kommt eine ganz neue realiſtiſche Verzierungsweiſe auch bei den Lackarbeiten auf.

Unter dem Einfluß der Maruyama-Schule wurden mit Vorliebe die niederen Tiere, wie Inſekten und Libellen (Abbild. Nr. 150), dar-

gestellt. In geschickter Verteilung sind die Schattierungen der Flügel und Körper durch verschiedenartige Lack- und Perlmuttereinlagen erzeugt und die Bewegung mit bewundernswerter Naturtreue wiedergegeben. Der Libellenflug geht über ein Wasser hinweg, dessen Wellen durch die ausgebrannte natürliche Maserung des Holzes ge-



Nr. 148. Romanillustrationen, modern.

bildet werden. Das Verlassen des altgewohnten Lackuntergrundes, die Darstellung von Libellen, die vielseitigen Techniken und die naturalistische Auffassung lassen die Arbeit als Werk des 19. Jahrhunderts leicht erkennen.

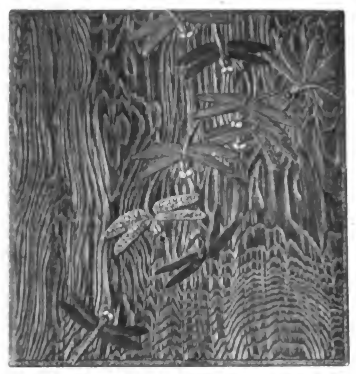
In Geschmack und Technik steht eine derartige Arbeit sicher nicht hinter den besten Kunstwerken früherer Zeit zurück, nur in bezug auf den Inhalt zeigt sie eine mehr dekorative, oberflächliche Verzierungsart. Diese malerische Dekorationsweise führt dazu, mit raffinierter Technik fremdartige Stoffe, so z. B. metallene Schwertzieraten (Abbild. Nr. 151), in bewundernswerter Naturtreue des Materials in Lack nachzuahmen.



Nr. 149. Inro, Schote mit Ameisen, von Shibata Zeshin (1808 bis 1891).

Eine Bildkomposition wird so wenig beachtet, daß es nicht stört, wenn die Metallgegenstände gebogen oder um die Ecke gekrümmt aufgemalt werden. In gleicher Weise werden Münzen, Schiffsanker, Rüstungen, selbst Tiere auf die gebogene Fläche oder wo irgend Platz ist, angebracht. Der Hauptwert wird nicht mehr auf die bildmäßige Stimmung, sondern auf die Naturtreue gelegt, und mit bewunderungswürdigem Raffinement werden die einzelnen Bronzeteile oder sonstigen Materialien imitiert. Die Ausführung ist dabei eine derartig glänzende, daß es oft schwierig ist, festzustellen, ob es sich wirklich um eine Metalleinlage in Lack oder um eine Lackauflage handelt. Die meisterhafte Nachahmung ging sogar so weit, daß man auch alle Zufälligkeiten, Fehler, Bruchstellen auf das minutiöseste kopierte und schließlich in einem spielerischen Übertreiben dieser Momente auf die nebensächlichen Zufälligkeiten ein Hauptgewicht legte.

Vom Standpunkt einer hohen ästhetischen Kunst aus haben diese Gegenstände nur einen geringen Wert. Es sind technische Kunststückchen, die wir bewundern, aber es ist keine ideale Kunst, an der wir uns erwärmen und begeistern können. Geistlose Einfälle einer überreizten, stets nach Neuem suchenden Phantasie.



Nr. 150. Schreibkasten mit Libellen in Goldlack und Perlmuttereinlagen auf Holz. Kajikawa. 19. Jahrhundert.



Nr. 151. Dokumentenkasten mit Schwertverzierungen in verschiedenfarbigem Lack auf Holzgrund. 19. Jahrhundert.

Ein neuer Aufschwung entstand erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts, als unter dem stärkeren Eindringen des europäischen Einflusses einzelne Künstler, wie z. B. Ogata Zeshin (1808 bis 1891), neben einer glänzenden Beherrschung der Technik auch Kompositionen schuf, die von den alten überlieferten Handwerksbüchern weit abwichen (Abbild. Nr. 149). Er erfand neue Lackmischungen, die bisher unbekannte Farbenwirkungen ermöglichten. Seine Arbeiten sind den besten aus den vergangenen Zeiten völlig ebenbürtig und zeigen uns, daß die Kunst der Lackmalerei noch nicht verloren ist, sondern nur der nötigen Unterstützung bedarf, um wieder zu neuer Blüte zu erstehen.



a



b



c

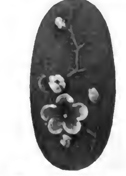
Nr. 152. Stichblätter von Kano Natsuo (1828 bis 1898). a) Wasserfall aus Silber und Gold auf Eisen; b) Affe in Hochrelief aus Kupfer, Gold- und Silberbronze auf Gelbbronze; c) Fisch in Goldbronze auf Silberbronze.

Schwertzieraten

In gleicher Weise verstehen auch moderne Künstlerhände die Metallarbeiten zu schmücken. Mit der Zeit ist die Beachtung der Zweckmäßigkeit immer mehr zurückgetreten, und aus dem Stichblatt ist ein Meisterwerk der Metallkleinkunst geworden.

Die Bilder der neuen Malschulen werden auf die Metallfläche, bald in zentimeterhoher Reliefarbeit oder durch Einlegen von verschiedenen Materialien, bald durch tiefe Gravierungen oder feingetönte Ätzungen, hergestellt. Die Hand der Meister überwindet spielend alle technischen Schwierigkeiten, so daß jede Vorlage in malerischer Weise auf das Metall übertragen werden kann.

Um eine reiche Wirkung zu erzielen, werden immer neue Mittel ersonnen. Bald sind Glasaugen eingesetzt, bald ist durch geschickte Ätzungen die Oberfläche wolkenartig braun oder goldig angelaufen; selbst Einlagen aus Elfenbein, Perlmutter, geschnitztem und gelacktem Holz finden sich zur reicheren Belebung verwendet. Technische Neuerungen bewirken immer neue Effekte, aber die großzügige Zeichnung geht in spielerischen Einzelheiten verloren. Der Geist des Künstlers wird durch die geübte Hand des Technikers ersetzt. Die immer reicheren und überladeneren Muster überfüllen die Fläche, und die Farbenwirkung beeinflußt die Linienführung.

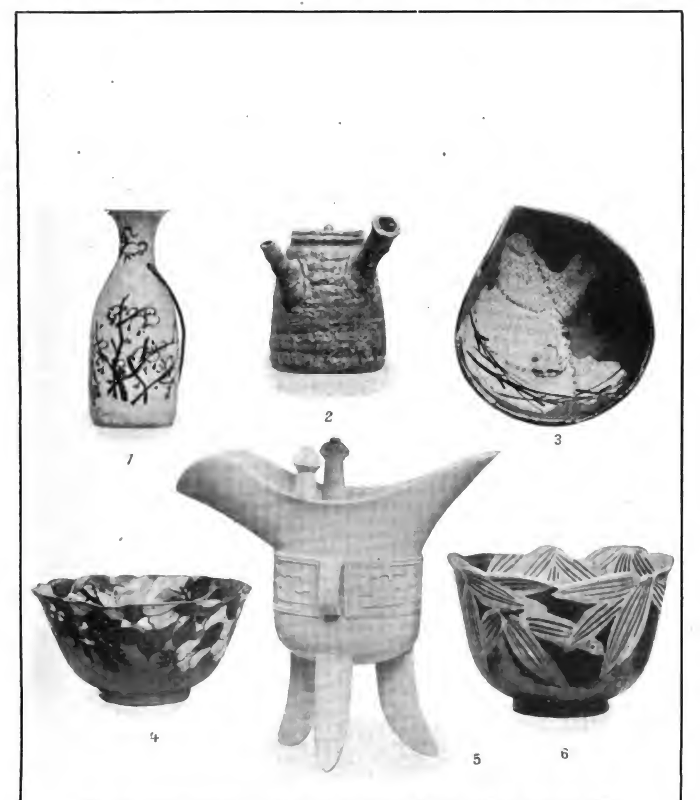






Nr. 153. Zwingen und Kappen mit ziselierten Auflagen aus verschiedenen Metallen. 19. Jahrhundert.

Unter den Modernen ist an erster Stelle Kano Natsuo (1828 bis 1898) zu nennen. Seine Werke (Abbild. Nr. 152) werden den besten der Vergangenheit in der Technik



Nr. 154. Steingutarbeiten (1 bis 3) von der Rokubei-Familie in Kioto, begründet 1737, (4 bis 6) von Dohachi in Kioto, gestorben 1856.



Nr. 155. Dichterin Komachi, aus Steingut mit bunter Emailmalerei. Erworben 1891.

gleich geachtet. Nur die malerische Übertragung der oft modernen Bilder auf die Fläche, ohne Rücksicht auf den Zweck und die Form des geschmückten Gegenstandes, zeigen uns den Stil der modernen Zeit (Abbild. Nr. 153).

Daneben wurden bis zur Eröffnung des Landes die alten Schulen für den einheimischen Bedarf, in den letzten Jahrzehnten aber für den ausländischen Kunstmarkt weitergepflegt. Sowohl die primitiven Eisenstichblätter als auch die kunstvollen Ziselierungen der Goto-Meister dürften noch heute in guter Qualität hergestellt werden können.

Töpferei In gleicher Weise werden auch die Töpferwaren (Abbild. Nr. 154) in sorgfältiger Nachahmung der altchinesischen Bronzevasen (5) oder im impressionistischen Stile (4, 6), im primitiven Stile der Teezeremonie (1, 2) oder im modernen naturalistischen Stile (3) hergestellt.

Neben der Konservierung dieser alten Formen, die an der besseren Technik häufig die moderne Herstellung erkennen lassen, werden auch ganz neue reichere Formen geschaffen. So sehen wir eine realistische Frauenfigur mit einem kostbaren Seidengewand, das in bunten leuchtenden Farben gemalt ist (Abbild. Nr. 155), während der abgemagerte Körper aus den Löchern des Kleides hervorschaut.

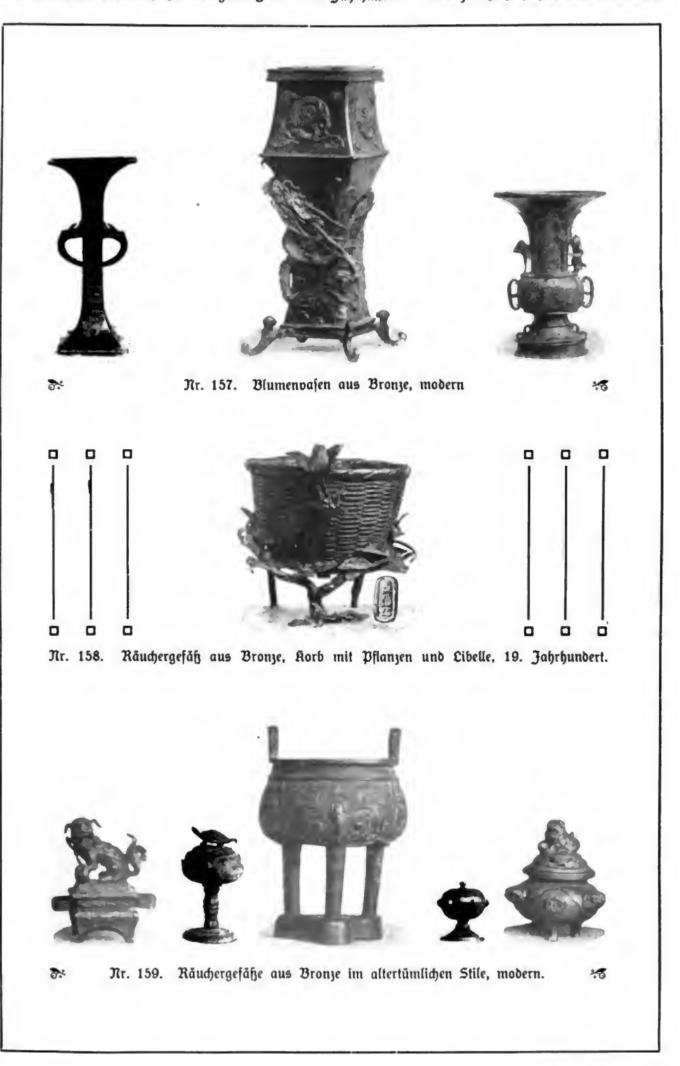
Zierliche Satsuma-Gefäße werden in durchbrochener Arbeit mit technischem Raffinement hergestellt und im Geschmack der modernen Kunstschulen mit zierlichen Bildern buntfarbig bemalt (Abbild. Nr. 156).

Bronze An Stelle der großen, in sich geschlossenen Formen, wie sie in China von den ältesten Bronzearbeiten her überliefert waren, werden zierliche Salonstücke mit reicher Dekoration sowohl in Porzellan wie in Bronze bevorzugt (Abbild. Nr. 157). Neben dem kirchlichen Dreifußgefäß (Abbild. Nr. 159) mit der Jahrtausende alten Linearornamentik kommen realistische Pflanzen- und Tierstudien (Abbild. Nr. 158) zur Ausführung.

Ähnlich wie bei den Ziseleuren wurden unter der Masse von namenlosen Handwerkern einige Künstler bedeutend, die durch die Ausführung und die Auswahl gewisser Modelle charakteristisch sind. Eine Blütezeit der Bronzekunst begann um die Wende des 19. Jahrhunderts, als Seimin und seine Schüler elegante Bronzegegenstände für das Privathaus schufen. Seimin erlangte einen besonderen Ruf durch seine Schildkrötendarstellung (Abbild. Nr. 160). Diesen an sich unförmlichen Tieren verstand er durch gefällige Komposition einen malerischen Reiz zu geben. Er arbeitete noch nicht für den großen Markt, sondern machte einige Meisterstücke, die vorwiegend in leuchtender



Nr. 156. Räuchergefäße aus weißem Satsuma-Steingut mit vielfarbiger Malerei. Erworben 1901.



Nr. 157. Blumenvasen aus Bronze, modern

Nr. 158. Räuchergefäß aus Bronze, Korb mit Pflanzen und Libelle, 19. Jahrhundert.

Nr. 159. Räuchergefäße aus Bronze im altertümlichen Stile, modern.

Goldbronze, da sie weicher und flüssiger ist und eine bessere Patina erzeugt, hergestellt sind.

Im 19. Jahrhundert hat sich eine große Handwerkertätigkeit entwickelt. Zu verhältnismäßig billigem Preise wurden gute Metallarbeiten an verschiedenen Orten gegossen. Besonders ist zu beachten, daß bis zum modernen europäischen Einfluß ausschließlich in der verlorenen, und nicht in fester Form der Guß hergestellt wurde.

Als der Letzte dieser Künstlerreihe, Somin, 1871 zu arbeiten aufhörte, glaubte man in Europa, daß keine guten Stücke mehr erzeugt werden könnten. Diese Ansicht ist falsch, da die Bronzetechnik noch gerade so wie in frühern Jahrhunderten gepflegt wird. Nur sind gute Arbeiten so teuer, daß sie nur selten außerhalb des heimatlichen Bodens Absatz finden.



Nr. 160. Schildkröten aus Bronze, Stil Seimin (1766 bis 1838).

Netzke

Im 17. Jahrhundert waren zur Befestigung der Gürtelhänger jene Knöpfe — Netzke — entstanden, welche das Herausgleiten aus dem Gürtel verhinderten. Waren zuerst stilisierte Figuren bevorzugt, die dem Zwecke entsprechend eine möglichst geschlossene abgerundete Form hatten, so wurden im 19. Jahrhundert auch elegante Schnitzereien hergestellt, welche eher als Nippes zum Aufstellen als zum praktischen Gebrauch Verwendung gefunden haben dürften, da sonst die Kanten und Schärfen die seidenen Kleiderstoffe zerstört hätten. Unter dem Einfluß der realistischen Schule werden diese Figuren nicht mehr in stilisierter, sondern in realistischer, lebendiger Weise dargestellt (Abbild. Nr. 161).

Schlußbetrachtung

Überblick der historischen Stilarten

Die Geschichte der japanischen Kunst zeigt eine Reihe von Stilarten, die sich gerade so und zum Teil historisch parallellaufend wie die Stile der deutschen Kunst entwickelt haben.

Die Erkenntnis der Unterschiede wird dadurch erschwert, daß die in Europa ausschlaggebende und leicht erkennbare Sprache der Architektur keinen maßgebenden Einfluß in Japan ausgeübt hat. Das Kulturmilieu der jeweiligen Periode bedingte die Ausführungsart der Malerei, den Zweck und die Auswahl des Dargestellten.

Fassen wir in knappen Schlagworten die Kunst in den verschiedenen Perioden der historischen Zeit zusammen, so ergeben sich folgende Stilarten:

1. Buddhistische Tempelkunst. 6. bis 9. Jahrhundert.

Griechisch-indisch-chinesischer Einfluß. Tempelschätze, Blüte der Bildhauerei. Kirchliche Freskomalereien. Originalgemälde sonst nicht erhalten, nur literarisch gerühmt. Luxus am Kaiserhof und in Klöstern mit vom Festlande importierten Kunstgegenständen. Metallarbeiten und Stoffe.

2. Erzählende Ritterkunst. 10. bis 13. Jahrhundert.

Realistische Schilderung des Adels und Volkslebens in farbigen Bildrollen der nationalen Malschule. Realistische Porträtstatuen. Beginn des Kunstgewerbes.

3. Lyrische Renaissance-Kunst. 14. bis 16. Jahrhundert.

Einfluß der chinesischen Stimmungsmalerei. Blüte der Malerei. Impressionen. Kalligraphischer Linienrhythmus. Schwarz-Weiß-Skizze. Teezeremonien bewirken archaistische Mode. No-Spiele mit kunstvollen Masken. Weiterentwicklung des Kunstgewerbes.

4. Dekorative Rokoko-Kunst. 17. bis 19. Jahrhundert.

Überladene Architektur. Erstarrung der Malerei. Geistlose Symbolik. Blüte des eleganten Kunstgewerbes, besonders Töpferei, Metallarbeiten, Lack und Holzschnitt, in teils überladener teils impressionistischer Art.

5. Naturalistischer Stil. Ende 18. und 19. Jahrhundert.

Umformung, nicht Aufgeben, der Traditionen durch Studium nach der Natur.

Unter europäischem Einfluß ist seit 1868 eine Übergangszeit entstanden, die sich noch zu keinem selbständigen Stil durchgerungen hat.



Nr. 161. Netzke aus Holz, 19. Jahrhundert.

Die Abbildungen sind entnommen

1. Aus den Büchern:

Album of the protohistoric remains of Japan: Nr. 5, 6, 7, 9, 13.
Anderson, Pictorials art of Japan: Nr. 48.
Azachi, Shinzen Jakan: Nr. 34, 35, 132.
Brinkley, Japan und China: Nr. 66, 92.
Bunkyacho: Nr. 27, 58.
Collection Pierre Barboutau: Nr. 136.
Deshayes, Conferences: Nr. 59.
Gahosha, Magazine of japanese art: Nr. 128, 129.
Gilbertson-Katalog: Nr. 121 d, 161.
Gowland, The dolmes of Japan: Nr. 4, 8, 10.
Hayashi, Auktions-Katalog: Nr. 113.
Hayashi, Histoire de l'art du Japon: Titel — Nr. 12, 25, 105.
Imaizumi, Kokei Choshu, Tafel I, Nr. 29.
Jokoi, Dai nihon besitzu: Nr. 46, 75, 102, 128, Tafel III, Tafel V a, b.
Jokoi, Nihon kogio shi taisho zu: Nr. 73, 74, 119, Tafel III.
Kanda, Stone implements: Nr. 2.
Kodama, Shinsen Kodai moyo kagami: Tafel I.
Kokkwa Yoho, Teil Ise: Nr. 3, 30, 31.
Kokkwa, Nr. 11, 23, 28, 38, 39, 42, 43, 44, 45, 53, 60, 67, 68, 69, 89, 93.
Kongo, Bugei Ippan: Nr. 61 bis 65.
Morse, Shell mounds of omori: Nr. 1.
Satow, The Jesuit Missions Preß: Nr. 72.
Shuko Jusshu Heiki koken: Nr. 49.
Tajima, Masterpieces from the Korin School, Nr. 98, 99, 100.
Tajima, Selected relics of japanese art: Nr.: 4 b. 18, 22, 32, 36, 40, 41, 50, 54, 55, 56, 57, 85, 86, 133 bis 135.
Westermanns Monatshefte: Nr. 80, Tafel VIII.
The Yoyo no Hikari: Nr. 47.

2. Aus den Sammlungen:

Behrens-Manchester: Nr. 76, 96 a, e, 97 c, f, 149, 152 a, c.
Berlin, Kunstgewerbemuseum: Nr. 108, 116, 143, 144.
Berlin, Königl. Völkermuseum: Nr. 21.
„ „ „ Sammlung Gierke: Nr. 37.
Boyé-Berlin: Nr. 156.
Dresden, Königl. Skulpturen-Sammlung: Nr. 52.
Dresden, Königl. Porzellan-Sammlung: Tafel IV.
Gowland-London: Nr. 24, 26, 160.
Hiersemann-Leipzig: Nr. 137.
Jacoby-Berlin: Nr. 97 b, e, 124, 125, 150.
Jaeckel-Greifswald: Nr. 19, 88, 103 bis 107, 109 bis 112, 114, 115, 138, 139, 141, 142, 145 bis 147, Tafel VI, VII.
Kimbel-Berlin: Tafel Vb, c.
Sir Trevor Lawrence-London: Nr. 90, 151.
Liebermann-Berlin: Tafel Vc.
Mène-Paris: Nr. 78, 95, 96 a, d, 97 a.
Münsterberg-Berlin: Titelbild — Nr. 91, 148, 155, 157, 158, 159.
Nachod-Grunewald: Nr. 77.
Paris, Louvre: Nr. 126.
Paris, Musée Guimet: Nr. 20, 59, 154.
Rumschöttel-Berlin: Nr. 79, 140, 157.
Sänger-Hamburg: Tafel II.
Taubert-Berlin: Nr. 81, 84.
Graf Tressan-Rouen: Nr. 96 b, c, 97 b, 121 b, e, f, 122, 123.
Trower-London: Nr. 70, 120, 121 a, c, 152 b, 153.
Vever-Paris: Nr. 87, 94, 117, 118.
Wagner-Berlin: Tafel II, Nr. 131.
Original-Photographien: Tafel II, Nr. 33, 51, 71, 82, 83, 127.

Verzeichnis der Abbildungen

Das japanische Rokoko.

17. Jahrhundert.

18. Jahrhundert.

Holzschnitte.

18. und 19. Jahrhundert.



Register

Gerade arabische Ziffern geben die Textseite, schräge arabische Ziffern die Abbildungs-Nummer und römische Ziffern die Tafeln an.



